

Baptista, A. M. (1999) – O Ciclo Artístico Quaternário do Vale do Côa. Com algumas considerações de método sobre estilos, valoração estética e crono-estratigrafia figurativa. *Arkeos*, 6 (2), Tomar, p. 197-277

O Ciclo Artístico Quaternário do Vale do Côa.

Com algumas considerações de método sobre estilos, valoração estética e crono-estratigrafia figurativa

ANTONIO MARTINHO BAPTISTA

Resumo

Apresenta-se a primeira síntese de crono-estratigrafia figurativa da Arte do Vale do Côa, baseada fundamentalmente nas evidências arqueológicas das sobreposições de gravuras, em especial as das Rochas 1 e 14 da Canada do Inferno, 3 e 5 da Penascosa, 2 da Ribeira de Piscos e 1 da Quinta da Barca, entre outras. Procurou-se sedimentar este corte estratigráfico figurativo através da análise estilística e espacial de outras rochas de algumas das principais jazidas rupestres dos 23 sítios com arte paleolítica até hoje identificados na região do Côa. Embora ainda num estágio embrionário de pesquisa, defende-se a tese de um ciclo artístico espraído no tempo longo, cronologicamente enquadrado na segunda metade do Paleolítico Superior, sensivelmente entre os períodos Gravettense e Magdalenense. Sendo o mais vasto “santuário” de ar livre conhecido no Paleolítico Superior e estudadas algumas das suas principais características, atribui-se à Arte do Côa um modelo de ordenamento espacial diferente do da arte das grutas. Palavras-chave: Arte do Vale do Côa. Paleolítico. Crono-estratigrafia figurativa. Gravettense. Solutrense. Magdalenense. Análise figurativa. Cronologias. Tempo longo.

1. Introdução

Atendendo à especificidade da investigação em arte rupestre paleolítica, que é uma arte que tem tanto de espectacular quanto de oculto, consideramos estar-se ainda, relativamente aos complexos do Côa, num estágio muito embrionário da pesquisa.

O estudo e sistematização da arte do Côa (Fig.1) está assim apenas começado, tendo-se intervindo tão só e parcialmente nas estações da Canada do Inferno, Penascosa (onde entretanto foram descobertas novas rochas decoradas, na meia encosta, ainda por revelar), Ribeira de Piscos e, mais recentemente, na Quinta da Barca e em Vale de Cabrões. Nos últimos meses tem-se procedido a uma sistematização deste primeiro corpo de levantamentos, bem como à revisão mais fina de algumas das rochas intervencionadas naquela primeira fase dos trabalhos. Por outro lado, a continuação das prospecções tem permitido a identificação de outras rochas com motivos paleolíticos, como na Canada da Moreira, Quinta das Tulhas e outras já fora do vale do Côa, como as da margem direita do Douro (ribeira de Urros). Aguardamos uma descida acentuada das águas do Pocinho para ficarmos com uma ideia mais aproximada da verdadeira extensão dos complexos quaternários (e também proto-históricos) do Côa-Douro. Finalmente e dando sequência às primeiras descobertas de arte da Idade do Ferro no Vale da Casa (Rio Douro) em 1982, com os únicos painéis gravados na horizontal até agora conhecidos, outros foram entretanto identificados, gravados em idênticas condições de jazida na estação da Vermelha. Todos aparentemente da Idade do Ferro, mas só após o seu registo se poderão ter certezas. Há por isso um enorme manancial de trabalho a realizar na região para que possamos ter uma ideia bem documentada da sua evolução artística, em especial a sua sequência quaternária, seguramente a mais problemática e objecto deste texto.

Não é ainda possível apresentar com rigor uma evolução precisa do ciclo artístico paleolítico, embora a sua padronização entre o

Gravetto-Solutrense e o Magdalenense final, pareça ser arqueologicamente a mais evidente (Quadro1). Pode igualmente afirmar-se que, perante os dados já recolhidos, esta evolução é complexa e não linear.

Hoje parece estar também demonstrado que a decoração das grutas paleolíticas não teve ela própria uma evolução linear, não podendo os santuários subterrâneos ser encarados como unidades decorativas, como se de conjuntos fechados se tratassem, facto confirmado pelos primeiros lotes de datações radiocarbónicas de pinturas. Serão assim relativamente raros os conjuntos homogêneos na arte quaternária (será o caso da preciosa gruta de Ekain?), como, por exemplo, se demonstrou no estudo exaustivo da gruta de Cougnac, pois onde Leroi-Gourhan identificara uma “composição homogênea ou instantânea” do estilo III, no que foi seguido pela generalidade da investigação, as análises recentes de radiocarbono demonstraram uma utilização intermitente do santuário do Gravettense ao Magdalenense, portanto durante mais de 10.000 anos, segundo a síntese de Michel Lorblanchet. Outras datações de pinturas, em especial a partir dos pigmentos orgânicos de carvão, demonstram uma alongada e intermitente (re)utilização dos painéis historiados, desde os “10.000 anos em Cougnac, 8 em Cosquer, 2 em Altamira e 1 no salão negro de Niaux” (Lorblanchet, 1995:246). Aliás e pese embora a enorme e indesmentível importância que as análises estruturalistas de Gourhan trouxeram ao estudo da arte paleolítica, nomeadamente da zona franco-cantábrica, a sua evolução proposta e a fragmentação estilística demasiado linear (estilos I, II, III e IV antigo e recente) estão cada vez mais em contradição com as datações absolutas directas que vão sendo conhecidas. A isto nos referiremos mais adiante.

O mesmo se passará relativamente à arte do Côa, onde as pretensas afinidades de estilo não definirão por si só horizontes cronológicos precisos, antes carecem de um mais completo enquadramento crono-arqueológico que a simples morfologia dos motivos não lhes

concede. Por outro lado, é natural que os próprios modelos de ordenamento da arte das grutas não possam ser aplicados, sem um forte aparato crítico e uma mais sistemática sedimentação das ideias, à arte de ar livre em santuários tão vastos como o Côa, onde aparentemente os painéis historiados demarcam e ordenam um amplo território, mas com uma lógica talvez diferente da organização decorativa espacial das grutas. Sabe-se que já Gourhan ponderou a hipótese de também as grutas decoradas terem sido organizadas como marcadores territoriais ou étnicos de regiões mais vastas, conjugando-se com outros elementos ao ar livre, que terão desaparecido na sua maioria ou são hoje irrecuperáveis. Será por isso, importante, que aqui procuremos reflectir sobre os principais factores que a nosso ver e para além dos simples paralelos estilísticos, enformarão uma melhor compreensão da evolução e compreensão da arte do Côa.

2. As bases do discurso arqueológico na interpretação da arte do Côa. Notas e reflexões.

2.1. Em arte rupestre paleolítica, o debate fundamental continua ainda hoje centrado na problemática cronológica. Compreende-se (em parte) que assim seja, pois sem um bom enquadramento epocal, dificilmente poderá ser consistente a análise corológica ou funcional. Por não ter sido ainda ultrapassada a fase da demarcação cronológica, aliás com uma balisagem cada vez mais ampla, a interpretação terá de continuar a ser feita na base de considerandos meramente arqueológicos, tentando-se evitar a *armadilha estilística*. Relativamente à arte de ar livre, uma novidade que a partir da descoberta de Mazouco (Jorge e outros, 1981 e 1982), Fornols-Haut (Sacchi e outros, 1987 e 1988), Domingo Garcia (Ripoll e Municio, 1992) e, muito em especial, de Siega Verde (Balbín Behrmann e Alcolea González, 1992 e 1994 e Balbín Behrmann e outros, s.d. 1996) e do Côa (Baptista e Gomes,

1995 e Zilhão, 1997a)), passou gradualmente a ser considerada como um outro e até agora insuspeito aspecto da arte paleolítica, a problemática é ainda mais nebulosa na ausência de consistentes modelos de análise, que não os da arte das grutas. E mesmo aqui, muito haverá ainda a fazer, pois grande parte das grutas decoradas nunca foi estudada na sua integralidade!

Por outro lado, a verdadeira revolução das cronologias radio-carbónicas aplicadas aos painéis pintados, baralhou ainda mais os dados, ao inviabilizar completamente a tão utilizada estilística de Gourhan, mas comprovando também algumas das suas asserções, nomeadamente sobre a arte Magdalenense. A este propósito, Michel Lorblanchet, numa das mais recentes e bem documentadas sínteses sobre a arte paleolítica da Europa ocidental, sublinhava que a surpreendente datação Aurignacense das notáveis pinturas de Chauvet está em completo desacordo com os critérios apontados por Gourhan para o seu estilo I (Lorblanchet, 1995: 246). Mas já o próprio Gourhan, na esteira, aliás, de Henri Breuil e Laming-Emperaire e independentemente de critérios evolutivos e de estilo, reconhecia à Arte Paleolítica, no seu todo, uma grande “unidade morfo-estilística” que praticamente atravessava todo o paleolítico superior na Europa ocidental. E quando terminava a sua obra maior e elaborava as sínteses finais que constituíam o seu testamento analítico da Grande Arte do Paleolítico, não se podiam ainda aplicar a esta os métodos de datação directa de pintura que a partir de 1990 (primeira datação obtida para uma pintura da gruta de Cougnac) e muito em especial nestes anos mais recentes, nos permitiram alterar por completo a evolução em 4 grandes estilos, propostos por Gourhan e seguidos na sua generalidade até há pouco. Pode dizer-se que se procede neste momento e à medida que novas datações directas vão sendo conhecidas, a um rearrumo da evolução cronostilística do mais longo ciclo artístico documentado na história da humanidade. E esta nova e urgente sistematização em curso, se por um lado não deixará de reforçar uma certa homogeneidade

que se continua a reconhecer à arte paleolítica da Europa ocidental, por outro acarretará também uma renovada conceptualização, revendo-se e revalorizando-se, por exemplo, as ideias de ciclo regional e/ou província artística, passando a estilística a ser globalmente menos considerada e vincando-se fortemente o conceito de tempo longo nas diacronias regionais, a nosso ver um aspecto fundamental para a compreensão da arte do Côa.

Com efeito, a lógica do pensamento de Leroi-Gourhan sobre a arte quaternária e o seu ordenamento espacial nos santuários subterrâneos, mas também nos abrigos pouco profundos, levou-o a não considerar por si só figuras isoladas e a manejar conceitos como os de mitograma e associação complexa², acabando por encarar a generalidade da arte paleolítica nesta base teórica, no que pode aproximar-se conceptualmente dos pictogramas dos aborígenes australianos (uma arte provavelmente tão antiga como a europeia), hoje também estudada como fruto de uma grande complexidade mitográfica. Assim, a sua subdivisão estilística necessitava de se afirmar através de grandes conjuntos pictóricos homogêneos, récitas mitogramáticas ordenadas com forte sentido compositivo, que descartavam a simples acumulação de imagens, como até então fora defendida por Henri Breuil para a generalidade da arte paleolítica (Breuil, 1952). Ora, mais uma vez, as datações de alguns destes conjuntos, parecem conduzir mais ao conceito de *acumulação* do que ao de composição muito estruturada. Digamos que haverá nos painéis paleolíticos uma *acumulação estruturada*, mas sem a rigidez programática proposta por Gourhan, provavelmente recriando e integrando muitas vezes obras anteriores. Dois exemplos do que afirmamos, retirados de dois dos mais clássicos conjuntos da arte quaternária, como sejam os de Altamira e Niaux: no primeiro caso, as datações de três bisontes do grande tecto dos polícromos, este sempre apresentado por diversos autores como uma “composição do estilo IV antigo”, deram datações entre $14\,330 \pm 190$ B.P. (Gif A 91181), $13\,940 \pm 170$ B.P. (Gif A 91179) e $13\,570$

± 190 B.P. (Gif A 91178), (Valladas e outros, 1992), diferentes pinturas separadas, portanto, de quase um milénio; em Niaux, idênticos fragmentos de negro de carvão retirados de dois bisontes do salão negro, também até agora apresentado como um conjunto homogêneo, foram datados de $13\,850 \pm 150$ B.P. (Gif A 92501) e $12\,890 \pm 160$ B.P. (Gif A 91319) (Valladas e outros, 1992). Claro que a discussão destas datas levanta outros problemas³, que não vamos agora abordar, interessando-nos antes assinalar a discrepância cronológica entre figuras de conjuntos pictóricos até agora encarados como obras com relativa homogeneidade temática, tipológica e fundamentalmente no seu ordenamento espacial. Independentemente dessorouta problemática, há um outro aspecto que nos importará igualmente vincar, patente, por exemplo, em Cougnac, que é o da dualidade diferenciada de datas para uma mesma figura, como é o caso do megaceros fêmea, que forneceu duas cronologias separadas por mais de 5.000 anos, e as do outro megaceros macho separadas por mais de 800 anos, o que, independentemente da possível contaminação das amostras, põe o problema da reutilização ou reelaboração de pinturas antigas, como parece ser o caso, aspecto também atestado para outras pinturas de Cougnac no mesmo sector da gruta (Lorblanchet, 1995:247). Nas gravuras do Côa, embora sem o apoio das cronologias absolutas, é também fácil demonstrar tecnicamente o retoque de algumas figuras⁴, como temos chamado a atenção em diversas ocasiões, pois há inclusivamente espécies transformadas noutras, como o cavalo da Rocha 11 da Canada do Inferno, que passou a veado, ou o “cavalo-auroque” da Rocha 2 de Vale de Moinhos (Fig. 29). Outros exemplos de retoque de figuras no Côa passam pelo acrescento de cabeças, como na bela cabra de traço abradido da Rocha 5 da Penascosa (Figs. 10 e 11), a cabra transformada em veado pela adjunção de uma segunda cabeça na base da Rocha 1 da Canada do Inferno (Figs. 2 e 3 e Quadro 1), o próprio veado da Rocha 10-C da Penascosa, com uma cabeça ampliada e um segundo par de pernas

posteriores (Fig. 28). Da mesma maneira, o cavalo com três cabeças na base da Rocha 4 da Penascosa (Figs. 6 e 7), embora tecnicamente realizado num único momento, reutiliza, talvez simbolicamente, uma gravura anterior, recriando com ela uma composição. É uma outra maneira de reutilizar gravuras anteriores. Estes exemplos singulares, que servirão para demonstrar como será difícil um ordenamento sistemático da arte do Côa apenas na base de considerandos estilísticos, demonstram por outro lado uma certa unidade (étnica, ideológica, programática?) ao longo de todo o ciclo quaternário. E remetem-nos para o tempo longo.

Entretanto, o ordenamento espacial das gravuras do Côa dentro de cada painel parece orientar-se mais de acordo com o conceito de *acumulação estruturada*, embora não no sentido pleno porque o entendia Breuil, do que com o de *composição figurativa estruturada e dualista*, como o defend(er)ia Gourhan, mas também Laming-Emperaire. Tome-se o exemplo de um dos mais conhecidos e emblemáticos painéis da Canada do Inferno, a Rocha 1 (Figs. 2 e 3 e Quadro 1). Neste painel liso, perfeitamente vertical e com uma magnífica localização dominante relativamente ao curso antigo do rio, o sentido compositivo é dado pela acumulação intencional de motivos num espaço operativo muito reduzido tendo em conta as dimensões da rocha, que poderiam ainda ser um pouco maiores no Paleolítico (conf. Fig. 2). Numa análise mais imediata, o que se detecta desde logo é uma sobrecarga de motivos e não uma composição estruturante (mas qual o conceito de composição figurativa na mentalidade do homem do Paleolítico superior do Côa?). De acordo com a sistematização de Leroi-Gourhan, poder-se-ia pesquisar o tipo de associação mais comum dos santuários subterrâneos sintetizado na fórmula A-B+C, sendo A e B indiferentemente o cavalo e o auroque (e não bisontes, que não existem no Côa) e C a espécie complementar, que só poderia ser a cabra ou o veado. A díade equíneo-bovíneo presente no Côa numa percentagem muito elevada (como nas grutas), tenha o valor

simbólico que tiver, é complementada pelo capríneo de uma forma bastante significativa, pois a percentagem destes animais é também muito elevada, constituindo antes uma tríade que domina toda a arte paleolítica do santuário do Côa. O mesmo se passará, aliás, relativamente à arte das grutas, onde esta é também a tríade fundamental. É esta tríade que se encontra em absoluto na Rocha 1 da Canada do Inferno, como na generalidade dos principais painéis do Côa, mas seguramente gravados em momentos muito diferentes e quase sempre intencionalmente sobrepostos, como se os animais anteriores tivessem perdido os seus valores simbólicos dominantes, tendo por isso de ser sobrepostos, ou como se o conceito de composição tenha de estar intimamente ligado ao de sobreposição, recriando-se imageticamente as anteriores gravações, que assim passariam a ser reutilizadas como criações imanentes (o “espírito permanente dos antepassados”). Só muito raramente se poderá encontrar este sentido de composição linear entre espécies diferentes, sendo mais seguro falarmos de composição (em sentido cénico) entre animais de uma mesma espécie, como pode ser demonstrado pela análise de rochas com poucas fases de gravação. É o que acontece, por exemplo, com os dois cavalos da Rocha 1 da Ribeira de Piscos, ou com as sete cabras da Rocha 4 de Vale de Cabrões (Fig. 25), seguramente de um mesmo momento de gravação, ou as três cabras da Rocha 3 da Quinta da Barca (Figs. 26 e 27), um macho central enquadrado por duas fêmeas, uma ao alto e outra em baixo, todas da mesma fase de execução. Ou ainda com os cavalos da Rocha 3 da Ribeira de Piscos (Fig. 30), entre outros exemplos. Não estando, pois, afastado o sentido de composição cénica na arte do Côa, esta é mais evidente (por painel) entre animais da mesma espécie. Atente-se também, por exemplo, na Rocha 3 da Penascosa (Figs. 4 e 5 e Quadro 1), com uma *acumulação estruturada* de gravuras da mesma maneira que na Rocha 1 da Canada do Inferno (Figs. 2 e 3), embora com uma disposição diferente no espaço operativo do painel. A desmontagem

estratigráfica das sete fases de execução demonstra que na primeira fase (Quadro 1) há já uma composição, mas em rigor não cénica, pois os animais parecem ignorar-se mutuamente, como que pairando num espaço idealizado. É um grupo de cabras, três completas no mesmo sector e uma quarta incompleta, que poderia ter sido acrescentada, embora estilisticamente na mesma fase, havendo de novo uma outra composição, mas só de auroques, na fase final de gravação da rocha. As sobreposições e o estilo das figuras parecem apontar para uma grande diferença temporal entre as gravações destas duas fases, que poderão estar separadas por 5.000 ou mais anos! E aqui virá em apoio desta ideia, para além dos dados arqueológicos citados, os elementos das datações directas em gruta, que apontámos mais acima e que demonstram as diferentes passagens nos mesmos painéis separadas por milénios, afirmando, portanto, uma pervivência ritual.

Outros exemplos poderiam ser pesquisados no Côa, que demonstram esta ideia da acumulação estruturada e intencional, ao invés do ordenamento estruturante e sistemático entre espécies diferentes [zona superior da Rocha 2 da Ribeira de Piscos (Figs. 13, 14, 15 e 16), parte superior da Rocha 4 da Penascosa (Figs. 6 e 7), parte central da Rocha 5-A da Penascosa (Figs. 8 e 9) e Rocha 5-B da mesma estação (Fig. 10), etc.]. No entanto e paradigmaticamente, é este tipo de acumulação intencional que apesar de tudo nos aproxima mais do pensamento de Gourhan neste ponto, pois constatamos também que as figuras não se distribuem fortuitamente. O que não partilhamos é a ideia das sistemáticas associações intencionais como estando na base conceptual da arte paleolítica, repetindo sempre a mesma “fórmula iconográfica” (Leroi-Gourhan, 1988:214). Claro que esta apreciação se aplica tão só ao Côa e é feita individualizando painéis, onde a aproximação intencional dos motivos é claramente expressa. Se, perseguindo o paradigma de Gourhan, efectuássemos a mesma análise para estações, ou seja para conjuntos de rochas historiadas cuja

proximidade física obrigará a que devam ser encaradas como conjuntos com relativa homogeneidade (como, por exemplo, numa gruta, esta poderá ser subdividida em sectores, mas não deixa de ser encarada como uma estação ou sítio), seguramente que a análise seria completamente diferente, prejudicada desde logo pelo que se perdeu ou foi destruído no correr dos milénios. No entanto, quer porque não temos ainda estudos monográficos exaustivos por sítio, quer porque pensamos que a gravação dos painéis do Côa se processou ao longo de vários milénios, não vamos ainda ensaiar uma análise deste tipo sem uma melhor sedimentação das ideias, que, porém, parecem desde já apontar para um ordenamento da arte do Côa diferente do da arte das grutas.

Entretanto e ainda dentro destes padrões de análise, será também possível, embora em casos mais raros, encontrarmos associações com aparente ordenamento figurativo entre animais de espécies diferentes no mesmo painel. Será o caso da díade cabra-cavalo ao alto da Rocha 6 da Penascosa (Fig.12). É evidente, como se disse, o forte simbolismo destes dois animais no conjunto da arte do Côa. Mas poderemos aqui considerá-los associados, perante o que se disse mais atrás? Não estarão aqui posicionados em *dispositivo ilusório*, constituindo apenas mais uma acumulação? Retenha-se este conceito de dispositivo ilusório tão comum na análise em arte rupestre e causa de tantas interpretações erróneas, tendo em atenção que ao analista resta apenas o trabalho sobre virtualidades, como se estivéssemos perante um livro escrito em caracteres de um tipo completamente desconhecido e do qual apenas pudéssemos confirmar estar escrito, podendo estudar-se, bem entendido, as associações estatísticas de caracteres, para chegarmos à conclusão que não entendíamos de todo a mensagem do autor! Será um pouco o que se passa com a arte paleolítica do Côa. Conhecem-se os “caracteres”, as suas técnicas de execução e algumas das suas constâncias associativas, mas continuamos a desconhecer qual a mensagem que enformaram e transmitiram.

Ainda relativamente à arte de ar livre, outro aspecto que justifica uma reflexão é o da estética das gravuras no Côa, ou, parafraseando Gourhan (1988:217), “qual a posição que tinha o talento artístico na sociedade” de caçadores-recolectores? O Côa insere-se plenamente na linha do que se conhece da arte quaternária, onde a qualidade artística média das obras é muito mais elevada do que entre as sociedades pós-glaciares produtoras (também durante milénios) da chamada “arte simbólica ou abstracta”⁵, que também deixaram no vale os seus testemunhos. Da mesma maneira que na arte contemporânea, onde há bons e maus artistas (embora aqui a posse da obra de arte confira desde logo um lugar diferente no estatuto social do seu possuidor, mais até talvez do que ao artista, uma tão ideológica perversão dos tempos...), haveria também nas sociedades paleolíticas artistas com estatutos diferenciados, o que parece evidente pela importância que estas sociedades concediam à arte, no que ela poderia significar como elemento (mitogramático) de coesão social, de domínio materializado do território e até como elemento de contacto privilegiado com pretensos seres inominados. A grande qualidade de muitas obras paleolíticas, algumas mesmo verdadeiras obras-primas de sensibilidade artística realizadas em condições de vida extremamente difícil e com técnicas rudimentares, não deixam dúvida sobre a importância que a arte teria entre estas sociedades. E independentemente das suas técnicas de execução que poderiam ser facilmente ensaiadas e aperfeiçoadas experimentalmente, há evidentemente um lugar próprio para o talento artístico, mais nas sociedades do Paleolítico Superior do que em determinadas sociedades pós-glaciares que elegem uma gramática figurativa de reduzida e esquematizada simbologia, muito mais acessível na sua elaboração à generalidade dos seus elementos e talvez com um grau de *eficácia* diferente. Seria muito mais fácil para um executante gravar um simples círculo no complexo do Vale do Tejo, do que compor uma cabra ou um auroque no Côa, onde, por um qualquer motivo que nos escapa, se exigia outra mestria no

traço. Entretanto e ao contrário das sociedades paleolíticas, a evolução artística do Vale do Tejo conduziu a sua gramática figurativa a um cada vez maior empobrecimento estético, tendo o círculo, a partir de determinado momento, um valor absoluto, podendo significar o que quer que seja: um veado, um antropomorfo, o princípio da linearidade talvez, nos alvares já das sociedades com escrita, em momento indeterminado da antiga Idade do Bronze... Não é que aqui se conceda em absoluto menos valor à apreciação estética, mas esta passou seguramente a ter outra valoração na própria tessitura social. A simbologia insculpida na intemporal pedra tagana, na fase geométrica dos círculos, quase seguramente perdera muita da eficácia social que era conferida às gravações das fases antigas do mesmo complexo. Talvez por isso mesmo seja esta a sua fase de apogeu, pela densidade de gravações e, simultaneamente, de declínio abrupto. Embora a outro nível, mas em parte nos mesmos horizontes temporais, em muitos painéis do grupo I da Arte do Noroeste Peninsular, muito mais do que na Arte do Vale do Tejo, há uma maior aproximação a determinados padrões de ordenamento espacial da arte paleolítica, pois enquanto no Tejo as gravuras se acumulam em organizada desordem quais ex-votos de não-iniciados (painéis há, como em Fratel ou no Cachão do Algarve, onde os círculos e linhas preenchem todos os espaços como que num horror ao vazio), no NW formam composições, altamente abstractas, é certo, mas com grande unidade temática e forte sentido compositivo, sendo também claramente elaboradas por artistas escolhidos, como na arte quaternária. Veja-se um dos melhores exemplos deste grupo conhecidos em Portugal, como é o do ordenamento figurativo da Rocha 1 do santuário da Bouça do Colado (Baptista, 1986:45). Relativamente ao Côa e à sua arte paleolítica, há desde logo uma grande diferença entre a estética do comportamento gestual dos seus artistas e a do vizinho e (talvez só parcialmente) contemporâneo sítio de Siega Verde, outro complexo quaternário de grande

importância pela quantidade das suas gravuras. Ao traço fruste e inseguro da maioria das gravações de Siega Verde (conf. Balbín Behrmann e Alcolea González, 1992 e 1994 e Balbín Behrmann e outros, s.d. 1996), em especial as picotadas, opõe-se a estética apurada do Côa, onde são raras as figuras menos conseguidas ou esboços pouco talentosos, como os cavalos da Rocha 6 da Foz do Rego da Vide e da Rocha 6 da Canada do Inferno, claramente ao “estilo” menos perfeccionista de Siega Verde. Há evidentemente no Côa uma valoração estética mais elaborada, quase podendo dizer-se que a gravação só seria permitida aos elementos mais talentosos das tribos rupestres, funcionando “o artista como instrumento do pensamento do seu grupo” (Leroi-Gourhan, 1988:214). Para além da organização social nas duas regiões aparentar estádios de desenvolvimento similares, dir-se-ia que no Côa se reconhecia um outro estatuto ao artista *autorizado* a gravar. Uma aproximação ligeira levar-nos-ia à conclusão que este seria mais considerado no Côa do que em Siega Verde! Mas não pensamos que as coisas possam ser sumariadas com tanta linearidade. Antes de mais porque o evidente ar de família entre os dois complexos, quer no formalismo tipológico de ambas as gramáticas figurativas, quer no ordenamento espacial dos conjuntos, talvez com menos sobreposições complexas em Siega Verde, nos levará antes à conclusão de estarmos perante dois localismos regionalistas em dois territórios claramente demarcados e provavelmente obedecendo a rituais comportamentais diferentes. Haverá, entretanto, muitas gravuras lineares por identificar em Siega Verde, havendo igualmente no Côa muito ainda por decodificar, mesmo nas rochas já catalogadas. Seria seguramente interessante podermos paralelizar, mais do que o estilo dos motivos, o ordenamento das figuras, as hipotéticas associações e tipos de sobreposições nos dois complexos de ar livre, que serão talvez, como se disse, diferentes do ordenamento figurativo e técnico dos santuários subterrâneos.

2.2. Relativamente à arte quaternária do Côa, assim definida desde logo, é certo, a partir de considerandos estilísticos “sensu latu”, vejamos, muito sumariamente, quais as bases arqueológicas em que deverá assentar o discurso analítico:

Podemos considerar dois níveis de análise, o primeiro a que chamaremos de percurso arqueológico “objectivo” (embora seja também ele já uma interpretação), ou seja, o da recolha da documentação, cujo rigor é fundamental, e que é constituída basicamente por desenhos, fotografias e o levantamento do ordenamento espacial dos conjuntos, ou seja o da topografia posicional relativa dos motivos entre si e relativamente ao vale; o segundo é o da análise dos dados brutos e é sobre este que temos vindo a reflectir.

A análise dos levantamentos rupestres pressupõe, em nossa opinião e como temos expressado em várias ocasiões, duas etapas, uma endótica, isto é, de análise arqueológica interna ao sistema, e outra exógena, ou seja procurando os chamados paralelos técnicos e morfo-estilísticos, quer através do comparativismo com obras relativamente bem datadas, em especial de arte móvel quando aparecida em estratos arqueológicos, quer com exemplos da arte parietal no seu enquadramento próprio.

Até há pouco, como não havia datações absolutas para obras parietais, era através de obras de arte móvel que o comparativismo era mais utilizado e até mais rigoroso. Isto mesmo fora logo pressentido pelos primeiros pré-historiadores de arte franceses, que ainda nos alvares da polémica sobre a autenticidade de Altamira chamaram a atenção para a necessidade de paralelizar os polícromos de Altamira com objectos decorados saídos do enchimento das grutas (cartas de Henri Martin e Emile Cartailhac, datadas de 1880, citadas por Barandiaran, 1984: 115). Também Cartailhac e Breuil (1906), logo na primeira monografia de Altamira, reconheceram e utilizaram os paralelos entre os temas da arte móvel daquela própria gruta, nomeadamente os ossos decorados de cervídeo da camada do Solutrense Superior e os temas

da arte parietal gravados e pintados na própria gruta, valorizando as aparentes homogeneidades técnicas (nas gravuras) e especialmente estilísticas, aspecto que seria futuramente bastante valorizado e aceite pela generalidade da investigação. Este facto seria entretanto reforçado pelo aparecimento das famosas omoplatas decoradas de El Castillo, aparecidas na camada Magdalenense Beta, assim classificada por Obermaier e atribuída ao Magdalenense Antigo Cantábrico (Obermaier, 1985: 176) que, embora só há poucos anos publicadas na sua globalidade (Almagro Basch, 1976), passaram também a ser utilizadas como elemento de referência em especial nos paralelos com as gravuras de traço múltiplo (Almagro Basch, 1981), um tipo de gravuras muito comum no Côa. Também Graziosi utilizaria a arte móvel como o principal suporte arqueológico para a evolução estilística que estabeleceu da arte quaternária (Graziosi, 1960, conferir Barandiarán, 1984: 114 ss.), da mesma maneira que Leroi-Gourhan procurou uma certa equivalência entre a estilística das obras parietais e móveis. Porém, como se sabe, a arte móvel é sobretudo mais abundante no Magdalenense, o que não ajuda a sedimentar com rigor estas comparações para épocas mais antigas e sendo o suporte diferente e de menores dimensões (normalmente ossos ou pequenos seixos) também as técnicas de gravação são diferentes, pelo que também a arte móvel deve servir apenas como meio complementar de comparação e não tomada como um valor absoluto. É, no entanto, um elemento sempre a ter em conta, nomeadamente quando provém de jazidas com decorações parietais (casos, por exemplo, de Altamira, Castillo, Enlène e tantas outras grutas), ou quando oferece, como no Parpalló, uma notável sequência estratigrafada, um facto que consideramos extremamente precioso para a análise da arte do Côa.

Mais recentemente, a datação absoluta (que deve ser sempre individualmente ponderada, pois afinal só se datam pigmentos e não a própria obra pictórica, que pode ter vários períodos de execução) permite um enorme passo no sentido do estabelecimento de uma

cronologia arqueologicamente mais consolidada de alguns motivos. Apesar de tudo, a melhor e única maneira de datar com segurança a arte paleolítica é por datação directa, pelo radiocarbono, infelizmente só utilizável em pinturas. E se as datações já realizadas infirmaram muitos dos dados arqueológicos, alguns já aceites como dados seguros (quem ousaria considerar que as notáveis pinturas da Gruta Chauvet seriam Aurignacenses, com uma cronologia recuada para além do 32º milénio B.P.?, quando estilisticamente seriam datadas do Solutrense, portanto pelo menos 10.000 anos depois da cronologia que o C-14 demonstrou terem), elas também têm confirmado algumas das interpretações estilísticas, precisando-as melhor. Hoje temos já um pequeno lote de datações directas, datando conjuntos e painéis ou zonas de painéis e não grutas, como por vezes se diz algo levianamente. Estas datações vão desde o Aurignacense até ao Magdalenense, sendo o Magdalenense Médio e Superior o melhor representado, o que corresponde a um aumento da arte móvel e a mais grutas decoradas no fim do Würm. Estas primeiras datas apresentam, como dissemos, notáveis contradições com a cronologia estilística de Leroi-Gourhan, alongando-se bastante mais no tempo. Como afirma Lorblanchet, isto demonstra as contradições do estruturalismo, que obrigava a “uma certa contracção cronológica” bem compartimentada e obriga-nos a repensar os antigos ciclos de Breuil do Aurignaco-Perigordense e do Solútneo-Magdalenense, revalorizando embora e, por exemplo, a arte solutrense, em especial após a profunda sistematização que Villaverde Bonilla realizou das placas de Parpalló (Vilaverde Bonilla, 1994a). Repensando um século de investigação e com os novos dados que hoje dispomos das primeiras datações absolutas, Lorblanchet considera que 87% da arte paleolítica está ainda hoje mal datada. Com efeito, o radiocarbono demonstrou que a arte paleolítica se estende pelo menos por 22.000 anos, sendo Chauvet a mais antiga e logo com um notável conjunto de obras-primas onde ressalta a mestria da utilização da perspectiva.

A melhor maneira de estudar a arte paleolítica é começando por realizar o estudo interno (nível de análise endótica) de uma estação ou grupo de estações associadas (caso do Côa), tentando-se relacionar em paralelo e preferencialmente com o estudo da chamada cultura material regional. Os comparativismos estilísticos, abundantemente utilizados pela generalidade da investigação, devem apenas servir como dados auxiliares e complementares, nunca como base de trabalho e referência absoluta.

Mas, arqueologicamente, não devemos comparar motivos apenas por sugestões estilísticas e daí retirar conclusões precipitadas, antes devemos apoiar-nos num maior número de elementos, como as técnicas de gravação, as associações de motivos e a própria ordenação espacial das figuras, as sobreposições e estratigrafias figurativas e compará-las estatisticamente e, aqui sim, estilisticamente entre si. Por outro lado, hoje concede-se uma cada vez maior importância à *maneira*, à forma de esboçar, gravar ou pintar e complementar as figuras, alguns dos critérios que Apellániz tem valorizado e considera como os *métodos de determinação de autor* (Apellániz, 1981), embora, como afirma Romanillo, se reconheça serem muito reduzidas as hipóteses de se detectarem obras de um mesmo autor ou escola em jazidas diferentes (Moure Romanillo, 1994: 327).

Por outro lado ainda, alguns pormenores de estilo, ou convenções que já se tinham tomado como marcadores cronológicos seguros, fruto de 100 anos de investigação, estão hoje desadaptados. Só a título de exemplo, a figuração dos cascos, nomeadamente em bovíneos e equíneos (que é muito rara no Côa, mas surgindo nas fases Magdalenenses), pensava-se que era uma característica Magdalenense, muito por influência da antiga sistematização de Lascaux, mas não só. Hoje sabe-se seguramente que já no Aurignacense eles estão presentes e surge intermitentemente a sua figuração. O que não significa que não haja convenções na maneira de figurá-los, mas isso reflecte mais escolas e regionalismos do que

o seu enquadramento num determinado estilo para a arte paleolítica. Outro exemplo, este mais comum no Côa, é o convencionalismo das cabeças de cavalo figuradas em forma de “bico de pato” (conf. Fig. 31, com cabeça de cavalo incisa e com traços múltiplos na zona inferior da imagem; conf. também Fig. 29), uma característica normalmente atribuível ao Solutrense. As placas estratigrafadas de Parpalló demonstram que esta asserção, sendo correcta, não é exclusiva deste período, aparecendo também em gravações do magdalenense inferior.

No Paleolítico Superior, as convenções da elaboração esquematizada das figuras variaram pouco. Por isso, nos paralelos estilísticos devemos também tentar apoiar-nos na tipologia dos sinais complementares mais elaborados, muito presentes, por exemplo, em Nerja (Sanchidrián Torti, 1994). Infelizmente e embora no Côa haja bastantes sinais convencionais (de tipos tectiformes, escalariformes, reticulados, raspagens, cometas, pontos, linhas cruzadas, etc.), poucos estão claramente individualizados e em associação, como, por exemplo, num dos equídeos magdalenenses da Rocha 2 da Ribeira de Piscos (Fig. 16) ou noutra (talvez cronologicamente anterior) da Rocha 10-A da Penascosa, ou ainda no auroque magdalenense da Rocha 6 de Vale de Cabrões (Figs. 22 e 23).

Claro que um dos melhores elementos de datação relativa e evolução cronológica da arte do Côa seria dado pelo achado de arte móvel estratigrafada na região. É este método que permitiu datar com relativa segurança gravuras e pinturas em Trois-Frères e Tito Bustillo, pois tinham arte móvel em habitats de entrada que puderam ser comparados com os motivos aparecidos nas paredes das galerias profundas com idênticos estilos e convenções. No Côa estamos muito longe disso, mas temos esperança que um dia possam ser encontrados elementos deste tipo nas jazidas paleolíticas já detectadas ou a descobrir. Seriam sumamente preciosos, nomeadamente a sua associação a indústrias e até a possibilidade da sua eventual datação pelo radiocarbono. De qualquer forma, a

existência das estações de habitat já descobertas e a sua atribuição ao Gravettense, Solutrense e Magdalenense é já um dado precioso e um indicador cronológico que se combina com os estilos sugeridos para a generalidade das gravuras quaternárias do Côa (Zilhão, 1997a e Mercier e outros, sd.).

Estas considerações demonstram que não há, para a arte paleolítica e consequentemente também para a arte do Côa, uma evolução estilística no sentido por que vinha sendo teorizada ou mesmo no sentido geral do termo, do mais simples para o mais complexo, o que era tido como uma lei em história de arte (Gideon, 1962). Há sim tendências estilísticas e convenções, que podem ser dominantes, mudar, regredir... Exagerando e em termos muito genéricos, chegou a afirmar-se que a arte paleolítica, sendo uma arte caracteristicamente zoomórfica, parecia, pontualizadas as variantes regionais, apresentar um só “estilo”, o naturalismo, com mais ou menos convenções, variantes e regionalismos. E por isso se poderia, reconhecidamente, falar de uma estilística paleolítica, acentuada em primeiro lugar pela sua grande homogeneidade temática. Claro que esta posição não é defensável, pois da mesma maneira e à medida que novos estudos monográficos vão aparecendo, é hoje possível falar de uma pluralidade de estilos e tendências na arte paleolítica que suportam, caracterizam e acentuam regionalismos, como será o caso do Côa, onde há uma pervivência de gravação que atravessa milénios e as nuances estilísticas dos diferentes períodos, que podem ser evidenciadas após um aturado estudo técnico dos motivos, podem também não servir como marcadores cronológicos seguros. Por exemplo e num dos casos estilisticamente mais evidentes e característicos do Côa, as gravuras com várias cabeças (Figs. 6, 7, 11, 26 e 27) formam uma convenção que poderá não pertencer sempre e em rigor aos mesmos períodos figurativos. Com efeito, embora pareçam ser genericamente magdalenenses, de acordo com as estratigrafias figurativas, no entanto o exemplo mais antigo de uma figura com estas características (ainda que pro-

blemático na sua definição) poderá ser enquadrado numa das fases mais antigas da arte do Côa, precisamente na fase I da Rocha 1 da Canada do Inferno, provavelmente ainda do Gravettense (conf. Quadro 1). Também a este nível um dos casos mais evidentes de paralelismo com as gravuras do Côa será o das placas de Parpalló, com uma pervivência artística num mesmo sítio que deverá ser muito aproximada à do Côa e onde as nuances estilísticas, mas também os convencionalismos que atravessam os vários períodos cronológicos, foram bem individualizados após um aturado estudo técnico, mas só no próprio contexto da estação terão um valor cronológico preciso (Villaverde Bonilla, 1994b: 141 ss.).

3. A evolução artística quaternária do Côa. Ensaio de cronoestratigrafia figurativa.

3.1. Postas estas considerações, o estudo da arte do Côa será abordado na dupla vertente quer da sua evolução interna, quer no contexto mais geral da arte paleolítica da Europa ocidental em cujo ciclo se insere. Por outro lado, quer a descoberta da arte do Côa, quer as também recentes descobertas de outros sítios de ar livre na Meseta, levam-nos em primeiro lugar à conclusão que é nesta região que se deverão pesquisar as suas afinidades mais próximas, paralelos e formalismos iconográficos. Sem descurar, evidentemente, a observação do franco-cantábrico e as referências absolutas que aqui não poderão deixar de ser pesquisadas. Será também importante assinalarmos que os paralelos entre a arte do Côa e a arte das grutas devem ser manejados com as cautelas de quem sabe que no Côa se fala fundamentalmente de gravuras, com uma técnica de execução muito diferente da pintura, o que exige um outro tratamento às figuras e é por vezes determinante na gramática estilística dos motivos. Se se desmontar analiticamente a maneira de executar um qualquer cavalo ou auroque do Côa, ver-se-á que há gestos intemporais quase inconscientes na elaboração das figuras,

que são diferentes nos mesmos motivos quando pintados. Entretanto e como tem sido referido, consideramos a vertente da arte móvel como um elemento determinante no enquadramento da arte do Côa, em especial, os exemplos citados, mas com especial referência para a sistematização de Parpalló.

Assim, pode dizer-se que a Arte do Côa se enquadrará num provável grupo regional da arte paleolítica⁶ atendendo à densidade de motivos já conhecidos e ao vigor criativo dos seus artistas. Poderemos defini-la, relativamente à arte quaternária, como o *grupo artístico do paleolítico superior a ocidente da Meseta*. Já Balbín e Alcolea (1992 e 1994), consideraram a Meseta como uma área com forte individualidade relativamente à arte paleolítica. Pensamos que o Côa contribui agora para acentuar essa individualidade.

3.2. São as seguintes as principais características técnicas, tipológicas e estilísticas da arte quaternária do Côa:

- 1) Pelas suas condições de jazida, é uma arte caracteristicamente de ar livre (como em Mazouco, Siega Verde, Domingo García e Piedras Blancas).
- 2) É uma arte essencialmente animalista (Quadro 1). Os animais figurados são capríneos (cabras selvagens, fundamentalmente da espécie *capra pyrenaica*), equíneos (cavalos do tipo de Predzwalski e outros), bovíneos (fundamentalmente auroques), cervídeos (em especial do tipo *cervus elaphus*, constatando-se a presença de bastantes corças) e alguns raros peixes, um tema também pouco comum na arte paleolítica. Estatisticamente, as três primeiras espécies são as predominantes, vindo os cervídeos logo a seguir e sendo os peixes os mais raros. Há ainda bastantes animais indeterminados ou incompletos que, na sua generalidade, poderão ser considerados como esboços das espécies apontadas.

- 3) Constata-se, portanto, a ausência de uma fauna tipicamente fria, mais característica da zona cantábrica e de além-Pirinéus, no que está de acordo com as sequências conhecidas do bestiário da arte quaternária da Meseta, onde, como no Côa, predominam os cavalos e os cervídeos, havendo menos auroques, que no Côa são mais abundantes. Mas e isto tem sido pouco valorizado, em toda a arte paleolítica da meseta ocidental (pelo menos oito grutas decoradas mais Siega Verde a que se deverão acrescentar as estações portuguesas) a fauna propriamente fria está quase totalmente ausente, citando-se apenas um duvidoso mamute e um rinoceronte lanudo, não contando as hipotéticas gravuras de um rinoceronte e um megaceros de Siega Verde, que são também muito duvidosos. E repare-se que todos os exemplares de fauna fria são aqui considerados duvidosos, o que é significativo. Da mesma forma que no Côa, onde estão completamente ausentes. O mesmo se passa na arte quaternária conhecida na Andaluzia onde o bestiário pintado ou gravado é exactamente o mesmo que no Côa (Sanchidrián Torti, 1994:26). Finalmente e exemplo decisivo, embora já na área mediterrânica, são esses também os tipos zoomórficos que surgem nas cerca de cinco mil placas, muitas das quais estratigrafadas, de Parpalló (Villaverde Bonilla, 1994a, I:157 ss.). É evidente que a fauna fria estaria acantonada mais a norte, como aliás é demonstrado pelo tipo de fauna, que, por exemplo e para o nosso território, foi apontada por João Zilhão para as nossas estações solutrenses, onde predominam essencialmente as espécies figuradas no Côa, com uma maior abundância de cervídeos no Magadalenense, o que também está de acordo com as sequências das estratigrafias figurativas do Côa e que contribui para sedimentar a ideia de tempo longo neste ciclo rupestre.
- 4) Um segundo grupo de gravuras é o constituído pelos sinais, associados ou não às representações zoomórficas, o que nem sempre é possível determinar com toda a segurança. Entre os

exemplos claros e bastante significativos de associação de sinais com animais, podem apontar-se os já citados de uma pequena linha quebrada em zigue-zague associada a um equídeo magdalenense na Rocha 2 da Ribeira de Piscos (Fig. 16), o de um escalariforme da Rocha 6 de Vale de Cabrões (Figs. 22 e 23) associado a um auroque aparentemente também magdalenense e o de um sinal de tipo cometa associado a um equídeo de estilo solutrense na rocha 10-A da Penascosa. A tipologia dos sinais, na sua maioria de carácter abstracto e gravados por incisão, acompanha a gramática figurativa mais típica da arte das grutas, como sejam: tectiformes, escutiformes (ambos bem representados na Rocha 14 da Canada do Inferno), meandros paralelos (por exemplo na Rocha 8 da Penascosa, mas também num dos painéis ainda não levantados da Ribeira de Piscos), sinais em flecha, pontos agrupados (na Rocha 28 da Canada do Inferno, estes obtidos por picotagem e lembrando as “taches” de Castillo e Niaux), cometas (por exemplo na Rocha 3 da Canada do Inferno) raspagens e feixes de linhas paralelas agrupadas e/ou cruzadas entre si.

- 5) Só é conhecida uma representação humana, um ser, no entanto, excepcional, gravado por incisão na Rocha 2 da Ribeira de Piscos, no topo da estratigrafia figurativa (Figs. 13, 14 e 15). Datável do Magdalenense. O seu gesto comportamental paraleliza-o com o humano de Sous-Grand-Lac, cronologicamente atribuível ao mesmo período.
- 6) A arte mais arcaica do Vale do Côa é na sua generalidade constituída por gravuras, sendo raríssimas as pinturas, embora muitos dos painéis paleolíticos possam ter sido originalmente pintados, como o demonstra o exemplo seguro dos auroques gravados e pintados da Faia 6, na zona mais a montante do vale, onde, num pequeno encaixe de rocha que as perservou da erosão, se conservaram pinturas a vermelho sobre o contorno picotado de quatro cabeças de auroque. Isto sugere que outros animais

gravados podiam ter sido também pintados, talvez os animais de maior talhe, como sejam os casos dos auroques de grandes dimensões da Canada do Inferno e junto à foz de Piscos, ou o veado da Rocha 10-C da Penascosa (Fig. 28). Este aspecto é também reforçado pelo achado de colorantes nas jazidas paleolíticas de ar livre da região (escavações de Thierry Aubry e do PAVC, em curso de publicação), que indicia uma mais que provável utilização da pintura em algumas das gravuras. Mais adiante referir-nos-emos a este aspecto, que tem a ver com a visualização dos motivos. Tecnicamente predomina a gravura por incisão, picotagem, abrasão e raspagem, conjugando-se por vezes duas ou até três técnicas.

- 7) Em muitas gravuras é evidente um esboço preliminar do motivo, normalmente por incisão com uma ponta fina, talvez um buril de sílex ou quartzo, sendo o esboço depois aprofundado por picotagem ou incisão mais carregada, traços por vezes mesmo polidos por abrasão, criando-se então motivos de belo efeito. Estes pormenores técnicos podem apreciar-se bem na Rocha 11 da Canada do Inferno e em alguns dos auroques das duas últimas fases da Rocha 3 da Penascosa, caracterizados por uma cuidada execução técnica (Fig. 4). Esta utilização do esboço preliminar das figuras, que permite uma maior segurança no resultado final, é uma característica comum na arte paleolítica, quer em gravura, quer em pintura. Em Rouffignac, Claude Barrière (1982:163) estudou bem estas técnicas de gravação em muitas figuras, demonstrando a utilização criteriosa dos esboços prévios, havendo vários animais que eram primeiro incisos com finos buris e depois mais rijamente gravados só nas cabeças. É o que também acontece nos auroques da Rocha 11 da Canada do Inferno em que se concede maior rigor perfeccionista às zonas anteriores e das cabeças dos animais e que por estas afinidades técnicas (mas também as estilísticas) sugerem tratar-se de uma composição de auroques. Já em trabalho anterior tínhamos

chamado a atenção para este pormenor (Baptista e Gomes, 1995). Em outras gravuras do Côa podem apreciar-se restos destes esboços prévios. Um dos mais evidentes é o do auroque inciso e picotado da Rocha 3 da Canada do Inferno. Relativamente às representações pintadas na arte parietal, Lorblanchet (1982) através do cuidadoso estudo técnico do friso negro de Pech Merle, demonstrou a existência de várias fases preparatórias antes da execução final dos motivos.

- 8) As figuras raramente são representadas como se estivessem sobre um solo, antes parecem pairar, ordenando-se indiferentemente para a direita ou esquerda, no sentido da nascente ou da foz do rio. Há igualmente uma total ausência de elementos vegetais.
- 9) Arte zoomórfica por excelência, nela predomina o naturalismo na *maneira* ou *estilo* de representação. O talhe variado das figuras, que poderia condicionar alguns pormenores de estilo, constata-se não ser determinante, pois desde os tipos de menor dimensão [pequeno bovino da Rocha 12 da Canada do Inferno, capríneo miniaturizado da Rocha 14 da Canada do Inferno (na parte central do desenho da Fig. 18), pequeno zoomorfo indeterminado da Rocha 6 de Vale de Cabrões...], até às de maior porte (auroques citados da Canada do Inferno e da foz de Piscos, as maiores figuras conhecidas no Côa), em todas há uma constância estilística que lhes confere um certo ar de família, próprio dos artistas do Côa, embora bem enquadrado nos padrões e cânones conhecidos da arte quaternária. Alguns pormenores mais comuns, como as cabeças bem padronizadas por espécie, animais representados quase sempre em perfil absoluto mas com os cornos em perspectiva torcida ou semi-torcida, mais longos os dos capríneos, quase sempre com uma só perna por par e raríssima gravação de patas e cascos (como no exemplar ao centro das Figs 26 e 27), ora reduzidos a uma simples linha, ora não figurados em extremidades que

permanecem abertas (conf. Fig. 12), linhas cérico-dorsais bem acentuadas reproduzindo naturalisticamente os pormenores anatómicos de cada uma das espécies, olho representado (Fig. 30), entre muitos outros aspectos, reflectem uma certa constância figurativa neste ciclo rupestre, facto acentuado até pelo reduzido número de espécies apresentadas. Estes padrões não deverão, porém, fazer esquecer as subtilezas técnicas e de representação de cada período que, estas sim e quando melhor individualizadas, contribuirão para uma mais perfeita compreensão das diferentes etapas da arte do Côa. E é neste aspecto que será fundamental um estudo exaustivo das diferentes estratigrafias figurativas (Quadro 1). Assim e apenas a título de exemplo, as cabeças de cavalo em forma de “bico de pato” (Fig. 31) com as crinas alçadas “em escova” (como a bela cabeça da fase 2 da Rocha 3 da Penascosa, Figs. 4 e 5) serão mais antigas do que os exemplares menos estrangulados, com as crinas bem individualizadas e assinaladas por um traço interior (como no cavalo da fase final da Rocha 5-A da Penascosa, Figs. 8 e 9). Da mesma maneira, há uma maior copiosidade de pormenores anatómicos nos cavalos mais recentes, presumivelmente de um Magdalenense médio e superior, como nos pequenos exemplares das Rochas 2 (Fig. 16) e 3 (Fig. 30) da Ribeira de Piscos. E será conveniente lembrarmos também aqui os aspectos já descritos mais acima relativamente às figurações incisas de traço múltiplo e de como elas, sendo bastante originais no contexto da arte do Côa, não deixam igualmente de quadrar-se bem no conjunto mais amplo da arte quaternária da Europa ocidental.

- 10) Um outro aspecto, sobre o qual não vamos alongar-nos por já ter sido também referido, é o da insistente sobreposição de motivos, criando riquíssimas sequências de estratigrafias figurativas entre gravuras de épocas muito diferentes (conf. Figs. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 32 e Quadro 1). Sendo um dos aspectos mais originais desta arte, pensamos mesmo que a descodificação da relação

posicional dos vários motivos nos diferentes espaços operativos dos painéis, será uma das chaves para a compreensão da arte do Côa. A procura das constâncias e inconstâncias do seu ordenamento figurativo será certamente uma das etapas mais profícuas de uma futura investigação.

)Finalmente, é uma arte cujos padrões técnicos e estilísticos (e até talvez de jazida) se enquadrarão na segunda metade do longo período do Paleolítico Superior. Com efeito, para além do Côa, a restante arte paleolítica da Meseta (em especial os conjuntos de Los Casares, La Griega, La Hoz, Ojo Guarena, Domingo Garcia, Mazouco e Siega Verde) vem sendo enquadrada nos antigos estilos III e IV de Leroi-Gourhan, ou seja a partir do Solutrense, *sensu latu*.

O estudo conjugado destas características, dos estilos figurados e seus particularismos internos, das técnicas de gravação e, fundamentalmente, a estratigrafia figurativa patente nas sobreposições intencionais de motivos no mesmo espaço operativo, em especial das Rochas nºs 1 e 14 da Canada do Inferno, 3 e 5 da Penascosa, 2 de Piscos e 1 da Quinta da Barca, bem como as características técnicas e de associação e estilo patentes nas Rochas 3 da Ribeira de Piscos, 4, 5 e 6 de Vale de Cabrões, 4 da Penascosa e 3 da Quinta da Barca, entre outras, permitem-nos apresentar a seguinte proposta de evolução crono-estratigráfica e estilística da arte do Côa (sintetizada no Quadro 1):

Período Arcaico: Gravettense superior

Aparentemente a arte surge logo com grande vigor, como se depreende da fase antiga da Rocha 1 da Canada do Inferno (Figs. 2 e 3 e Quadro 1): cavalos e auroques, esboços e sinais complementares, tudo em gravação filiforme. Na rocha 3 da Penascosa (Figs. 4 e 5 e Quadro 1), com uma das mais complexas e

significativas sequências de sobreposições de motivos em todo o Vale do Côa, também havia incisões entretanto destruídas pelas picotagens seguintes e aparentemente sem formarem figuras bem definidas, constituindo talvez apenas um grupo de “sinais”.

As primeiras gravuras parecem ser as de técnica filiforme, com traço simples ou pouco elaborado. Mas surge desde logo o picotado. Na arte móvel datável do Gravettense, os bovídeos têm os cornos em perspectiva completamente distorcida frontal e a parte superior da cabeça não é gravada, sendo as pernas apenas sublinhadas, como no Côa. Em Gargas há gravuras também atribuídas ao Gravettense e que têm as mesmas convenções. Os primeiros capríneos do Côa, cujos cornos são figurados um prolongando a linha cérvico-dorsal e outro a linha da testa ficando o meio aberto, podem ser ainda datadas do Gravettense ou já do Solutrense antigo. Também nas placas do Parpalló datáveis deste período há convenções do mesmo tipo.

Transição Gravetto-Solutrense:

Fase 2 da Rocha 1 da Canada do Inferno (Quadro 1): cabra antiga ao alto picotada e friccionada e auroque virado para a esquerda, com cornos ao alto e com uma cabeça pesada sub-rectangular, sem boca nem narina assinaladas, ventre algo pronunciado e sem patas assinaladas.

Grupo de cabras da fase antiga da Rocha 3 da Penascosa (Quadro 1). Os animais figurados nesta fase parecem ser predominantemente capríneos. Na complexíssima Rocha 1 da Quinta da Barca (Fig. 32 e Quadro 1), embora ainda não arqueologicamente desmontada no seu todo, parecem ser cabras do mesmo estilo e com tamanhos semelhantes, os animais que estão na sua base estratigráfica.

Os corpos das cabras apresentam-se em perfil absoluto, os cornos em ampla perspectiva distorcida frontal, as pernas são apenas sugeridas, quase sem patas e sem cascos figurados. As cabeças são esbeltas, em forma sub-triangular, com ou sem orelha e olho assinalados.

Há alguns animais isolados noutros painéis do vale que poderão pertencer também a este período, como o cavalo da Rocha 5 da Ribeira de Piscos, um equídeo num estilo algo arcaico no contexto da arte do Côa, com uma grande cabeça em forma muito convencional de “bico de pato”, associado a um “sinal” nos quartos traseiros. Neste pequeno painel e atrás do animal citado, há um acrescento posterior de um cavalo transformado na transição Solútreo-Magdalenense ou já Magdalenense, com uma cabeça com traços múltiplos (gravado estriado), mais naturalista, pata assinalada em perspectiva, cauda longa e pelagem, provavelmente reaproveitando o animal mais antigo na composição de uma cena.

Período Solutrense:

É aparentemente uma fase de grande vig no Côa

Fase 2 da Rocha 3 da Penascosa (Quadro 1): magnífica cabeça de cavalo com o característico estrangulamento em forma de “bico de pato” e cabra tecnicamente idêntica.

Fase 3 da Rocha 1 da Canada do Inferno (Quadro 1): um touro atravessado na vertical, com ventre proeminente e com o interior da cabeça ainda sem outros pormenores anatómicos, que serão mais característicos das fases seguintes.

Na Rocha 1 da Ribeira de Piscos, o par de equídeos com as cabeças enlaçadas, uma das mais notáveis criações artísticas na arte do Côa, poderá estilisticamente ser inserido neste período. Haverá, aliás, uma predominância (aparente?) das gravações de cavalos, cujas convenções estilísticas mais evidentes (cabeças em forma de “bico de pato” e crinas em escova) aparecem em várias rochas do vale. As figuras não são de grandes dimensões, usam-se indiferentemente as duas técnicas mais comuns (picotagem e filiforme), os animais são completos ou não, concedendo-se um grande apuro às partes

anteriores dos equídeos e bovídeos. Na fase final deste período há o provável aparecimento do gravado múltiplo. Estes esboços preliminares de gravado múltiplo terão também correspondência com a sequência de Parpalló. Será que, da mesma forma que Villaverde Bonilla (1994a) para a arte do Parpalló, poderemos considerar a hipótese, pelo seu vigor criativo, da existência de um *ciclo* Solutrense do Côa? Não temos ainda elementos suficientes para encarar esta hipótese.

Solutrense evoluído e/ou Magdalenense antigo:

Fase 3 da Rocha 3 da Penascosa (Quadro 1): cabra com corpo figurado em perfil quase absoluto e cabeça em perspectiva frontal. Com o mesmo gesto técnico, pode situar-se nesta fase também uma outra cabra olhando de frente da Rocha 8 da Penascosa, bem como uma outra idêntica na Rocha 1 da Quinta da Barca (Quadro 1). Os animais representados integralmente em visão frontal, caracterizam o estilo IV de Gourhan e são datáveis, a partir da arte móvel, do Magdalenense médio e superior. Há gravuras de cabras vistas de frente em Ekain, El Otero e Lastrilla, nos Cântabros e em Massat, no Ariège. São um tema muito característico e bem datado no Magdalenense superior porque aparecem em muitos exemplares de arte móvel cantábrica e pirenaica (El Pendo, Urtiaga, Cueva de la Miña, etc.). As figurações de outros animais, também vistos de frente, como bisontes, cervídeos e cavalos, na arte móvel dos Pirinéus são geralmente datadas do Magdalenense superior. Esta cabra da Rocha 3 da Penascosa, mas também os outros exemplos apontados, não se podem paralelizar de todo com a visão frontal destes temas da arte móvel, que não são conhecidos no Côa, pois só a cabeça e as armações (quando existem) são perspectivadas frontalmente, com o notável pormenor dos olhos, sem cabeça delimitada, no caso da citada Rocha 3. Em todos estes exemplos, os corpos são figurados em perfil absoluto ou quase absoluto e todos

eles apresentam ainda o mesmo ar pesado do cavalo da Rocha 1 de Piscos, o que conferirá a esta fase um certo expressionismo gráfico e liberdade criativa.

Desenvolvimento do gravado estriado. Como se disse mais atrás, as gravuras das famosas corças de traços múltiplos foram bem datadas a partir da arte móvel (omoplatas gravadas) do Solutrense evoluído e Magdalenense antigo de Altamira e El Castillo (níveis da entrada das grutas). A datação de C-14 para uma das peças decoradas de Altamira deu 14.480 ± 250 B.P. (não calib.). Também em Parpalló há inúmeros exemplos de gravado estriado do mesmo tipo, atribuíveis, segundo Villaverde Bonilla (1994a), ao Solutrense superior. Há vários paralelos deste tipo de gravuras nas grutas cantábricas, como em Castillo, Altamira, Tito Bustillo e que chegarão ao Côa... Não deixa de ser relevante assinalar que também no Côa a maior parte das gravuras obtidas com gravado estriado ou traço múltiplo sejam exactamente corças (Figs. 20, 21 e 33). Segundo Lorblanchet, admitindo-se a existência destas corças estriadas em pleno Solutrense, a sua datação pode ir de 18.500 B.P. até 14.500 B.P. As corças seguidamente citadas no Côa podem ter estas datações. Este é, aliás, um momento de forte vigor de gravação no Côa, como se disse, com bons exemplos espalhados por todo o vale, de Piscos até Vale de Cabrões. É um convencionalismo de estilo também bem representado em várias outras grutas Franco-Cantábricas, mas só pode ser generalizado com muitas cautelas. Lorblanchet considera que só o tema da corça com a cabeça e o pescoço estriados é um bom marcador cronológico para esta etapa e mesmo assim só na área Cantábrica. Portanto, no Côa estará ainda tudo em aberto.

Assim, pertencerão a esta fase a hipotética corça estriada na base da estratigrafia figurativa da Rocha 2 de Piscos, podendo fazer par com a corça figurada mais adiante na mesma rocha.

Aqui se integrarão também o auroque 1 e talvez 2 da mesma rocha de Piscos (Quadro 1): o primeiro, porque está sobreposto à corça, tem o ventre proeminente, característico do antigo estilo III de

Gourhan, pernas apenas esboçadas, a cabeça perdeu-se, tendo os seus traços sido sobrepostos quase linearmente pelo auroque de maiores dimensões. Os cornos são figurados no mesmo estilo do auroque 2, em perspectiva distorcida frontal. Pelo tipo de gravado, traço polido, olho assinalado, cauda bem marcada, este poderá já ser de um momento mais avançado.

Corça da Rocha 13 da Canada do Inferno, com o figurado das pernas do tipo “coxa de galinha”, bem paralelizada com idêntica corça da Rocha 2 de Piscos e muito especialmente com a da Rocha 1 de Vale de Moinhos, entre outros exemplos já detectados no Côa. O estilo das gravações de figuras com pernas do tipo “coxa de galinha”, com as duas pernas traseiras gravadas em perspectiva distorcida (quase paralelas) seguem uma tradição que vem do Gravettense (apenas no ordenamento das pernas, como por exemplo em Gargas).

Corça da Rocha 14 da Canada do Inferno (Fig. 20), formal e tecnicamente idêntica a uma de Altamira, datável do mesmo período. Alguns cervídeos filiformes da Canada do Inferno devem também pertencer a este momento, nomeadamente os que têm só a cabeça e pescoço gravado a traço múltiplo, que poderão ser dos primeiros veados a aparecerem nas gravuras do Côa.

Corça da Rocha 10-C da Penascosa (quase na ponta direita da rocha), com a pequena cabeça estriada e sobreposta pelo grande cervídeo. Pode ser paralelizável com uma de Llonin atribuível ao Magdalenense antigo.

Pertencerão também a este período os auroques da fase 3 da Rocha 3 da Penascosa e da mesma fase da Rocha 1 da Canada do Inferno (Quadro 1).

Magdalenense médio e superior:

Alguns exemplos:

Fase 4 da Rocha 2 de Piscos: cavalo de pequenas dimensões com sinal em ziguezague na zona da crina (Fig. 16 e Quadro 1). A sua

característica fundamental é o tratamento dado à cabeça, com vários pormenores anatómicos assinalados, como a narina, boca e olho, pelagem sob a mandíbula inferior e com pernas e patas. O interior do corpo é preenchido com traços múltiplos. Em Enlène foi encontrado um seixo gravado com um cavalo com um idêntico signo em zig-zague no flanco. Datado do Magdalenense IV e estratigrafado, através dele puderam datar-se, por haver uma relação temática e cronológica, algumas figuras das galerias profundas da gruta de Trois-Frères cuja entrada é onde se localiza o habitat de Enlène. Assim foram também classificados do Magdalenense IV vários bisontes com o mesmo sinal no flanco. No Côa este cavalo está sobreposto a gravuras que datamos da transição Solutrense final - Magdalenense antigo. O seu estilo parece-nos já muito Magdalenense.

Cabra da Rocha 1 do Rego da Vide. Pela convenção do M alongado gravado na perna dianteira e no ventre, provavelmente sugerindo pelagem, pode ser paralelizada com idênticas convenções, mas presentes em cavalos, em Lascaux, Tito Bustillo, Ekain, entre outras grutas. Esta convenção aparece comumente na arte móvel do Magdalenense médio e superior. Deve, no entanto, registrar-se, que a presença do M ventral nos equídeos, demarcando a coloração mais esbranquiçada do ventre, não está presente no Côa. Mesmo nesta figura de cabra, ela é bastante diferente das apontadas nos equídeos, aqui apenas apontados como uma referência mais conhecida.

Cavalo e auroque da fase 5 da Rocha 1 da Canada do Inferno (Quadro 1). Cavalo com boca assinalada e crina pouco alteada.

Profusão do gravado estriado que se alarga a vários tipos. Por exemplo, na Rocha 10 da Penascosa: grande veado, retocado em duas fases, animado na segunda com mais um par de pernas e com a cabeça aumentada (Fig. 28). Também na fase 5 da Rocha 2 da Ribeira de Piscos (Figs. 13, 14 e 15 e Quadro 1): humano naturalista, com paralelos com o citado homem de Sous-Grand-Lac, fálico e gravado rigorosamente na mesma perspectiva, também

datado do Magdalenense. O homem de Piscos tem uma cabeça vista de perfil, com vários pormenores anatómicos assinalados, nomeadamente o olho e orelha, tem braços esboçados e corpo semi-torcido. Pernas esboçadas sem pés. Falo erecto em ejaculação, figurando um orgasmo. Esta atitude pode ser paralelizada com um humano de Altamira, também fálico.

Painel da Rocha 3 de Piscos (Fig. 30). Cavalos incisos e em associação, com vários pormenores anatómicos assinalados, com um grande cuidado no tratamento das cabeças, com pernas, patas e cascos figurados.

Início da animação sistemática das figuras, surgindo animais com várias cabeças e patas no mesmo corpo (Figs. 6, 7, 11, 26 e 27 e Quadro 1). Este não é um aspecto muito comum na arte paleolítica, sendo muito raras as figuras com este efeito de animação e pouco valorizadas até à descoberta da arte do Côa. Caracterizam o estilo IV de Leroi-Gourhan e o Magdalenense médio e superior de Lascaux, onde, no chamado “panneau de l’empreinte A. Glory”, há gravuras de cavalos com várias cabeças e até múltiplas patas (Conf. Rusinowski, 1990: pl. 17, fig. 130, pl. 20, fig. 115, pl. 21, fig. 127 e pl. 29, fig. 33). Estilisticamente assinalam um elemento inconfundível, que será típico das fases finais da arte quaternária. Relativamente às pinturas negras da gruta Chauvet, onde também se sugeriu haver uma animação em figuras datáveis pelo carbono 14 do Aurinhacense, não se tratam ainda de várias cabeças, mas sim de um efeito absolutamente notável de perspectiva, algo semelhante ao efeito das três cabras da fase 1 da Rocha 3 da Penascosa. Alguns exemplos no Côa deste tipo de animação, que pode considerar-se como um dos aspectos mais originais deste ciclo rupestre e que inserimos neste período, são o auroque da Rocha 30 e a cabra da Rocha 31 da Canada do Inferno, ambos com duas cabeças; ou a cabra da Rocha 3 da Quinta da Barca, centrando uma notável composição com a figura central (o macho) animada com duas cabeças (Figs. 26 e 27); ou o veado da Rocha 2 da Quinta da Barca,

que tinha também duas cabeças, uma delas desaparecida por fractura do suporte. Ou ainda a égua coberta por um cavalo com três cabeças e dois pares de pernas anteriores na Rocha 4 da Penascosa, aqui sendo de realçar o traço da crina da égua, gravada primeiro, e que parece ser já próprio das convenções da arte Magdalenense (Figs. 6 e 7). Também o cavalo com duas cabeças da fase 4 da Rocha 1 da Canada do Inferno (Fig. 3 e Quadro 1) e a figura de cabra transformada em veado na base da mesma rocha, aqui muito provavelmente uma cabeça acrescentada a uma gravura mais antiga, como se prova pela diferença técnica nos traços picotados (Fig 2 e 3 e Quadro 1).

Nesta fase no Côa animam-se também figuras já antigas. Talvez numa 1ª fase se tenham primeiro animado as figuras já antigas e só depois se tenham criado de raiz figuras com várias cabeças e patas. Será o caso, por exemplo, do cavalo inciso com a cabeça e zona anterior em traço estriado múltiplo da Rocha 10-A da Penascosa, ao qual, algo “timidamente” foi acrescentada uma segunda cabeça em traço filiforme simples (Quadro 1). Este cavalo é um animal ao estilo da transição Solútreo-Magdalenense, sendo talvez já Magdalenense a aposição de uma segunda cabeça, ainda sem a segurança que revelam outras tentativas semelhantes. Estaremos nesta obra perante uma das primeiras tentativas no Côa de simulação gráfica do movimento ? Devemos aqui acrescentar que a “descoberta” desta cabeça se deveu a uma reanálise recente desta rocha, e que não corresponde à descrição que dela foi feita no citado Relatório de 1997, o que demonstra a grande dificuldade com que por vezes nos deparamos na análise da arte paleolítica.

Também à magnífica cabra de traço polido da Rocha 5-B da Penascosa (Fig. 10) se acrescenta uma segunda cabeça (Fig. 11). A cabra, em perfil absoluto perfeito, poderá ser enquadrada no Magdalenense antigo ou até ser anterior, tendo-se posteriormente acrescentado uma segunda cabeça mais fruste, obtida por picotagem irregular e pouco cuidada.

Entretanto, no grande veado da Rocha 10-C da Penascosa (Fig. 28) a cabeça foi ampliada e acrescentou-se-lhe mais um par de pernas traseiras. Este cervídeo é uma gravura realizada claramente para ser vista de longe, daí o seu tamanho, a sua localização espacial e a peculiar técnica de incisão com traço estriado e raspagem, que utilizando a própria componente mineralógica branca deste xisto, torna esta figura muito visível e bem recortada. Por outro lado, a sua localização já a meia encosta e frente a uma importante rocha decorada na Quinta da Barca (no outro lado rio) com a qual faz par, parecem assinalar a entrada jusante da Penascosa. Estes dois conjuntos demonstrarão a importância do ordenamento topográfico de algumas gravuras, não todas, é evidente, pois, como dissémos, há gravuras realizadas para serem vistas e utilizadas como marcadores territoriais, e outras quase só pressentidas (como minúsculos ex-votos), por se esconderem em pequenos recessos de alguns conjuntos ou de tão reduzidas dimensões que só de muito perto seriam visualizadas. No primeiro escalão devem incluir-se os citados auroques junto à foz de Piscos e na Canada do Inferno, motivos realizados para serem vistos de longe, talvez originalmente pintados e que são aparentes marcadores territoriais. Seria esta marca de territorialidade uma das razões porque alguns dos motivos eram insculpidos apenas nas partes mais elevadas dos conjuntos, aí se acumulando as sobreposições? Entretanto, o “santuário” da Penascosa terminaria a montante, aparente e simbolicamente assinalado pela gravura de uma cabra (hoje desaparecida), que teria também grandes dimensões (parte dela está num muro recente, tendo a cauda, que identifica bem esta espécie no Côa, sido recuperada na parte do painel não arrancado).

4. Conclusões

Nesta proposta de crono-estratigrafia figurativa privilegiamos o tempo longo, considerando-se o ciclo quaternário do Côa com um alongamento temporal de mais de 10.000 anos, na segunda metade do

Paleolítico Superior. As prospeções de jazidas da mesma época já provaram a presença do homem na região do Côa pelo menos desde há 25.000 anos, com algumas datações absolutas por termoluminescência, de seixos aquecidos, recentemente apresentadas por N. Mercier e Thierry Aubry no Congresso da UISPP realizado em Outubro passado em Vila Nova de Foz Côa, que estão de acordo com as cronologias propostas para as manifestações artísticas (Mercier e outros, s.d.). Aduzimos alguns exemplos, em especial de paralelos bem datados e que a esse respeito nos pareceram mais significativos. Muitos outros poderiam ser acrescentados. Esta proposta teórica deve, no entanto, ser encarada ainda com muitas reservas. Talvez que um dia, quando o experimentalismo das datações directas de gravuras for ultrapassado e se consigam as certezas cronológicas que hoje já temos para as datações radiocarbónicas dos pigmentos orgânicos das pinturas, esta proposta possa ser melhor sedimentada. No momento actual, ela é baseada numa dualidade de critérios, que relevam, quer da objectividade arqueológica, quer da subjectividade interpretativa. O que nos importará assinalar é que, no momento actual, não há modelos seguros para enquadrar a arte do Côa num âmbito cronológico muito mais preciso do que aquele que é agora apresentado, impondo-se hoje a diacronia e o regionalismo no estudo da arte paleolítica.

Entretanto e em síntese final, podemos sumariar as seguintes seis categorias de método como as mais relevantes na análise ora proposta:

1. Cronologia relativa entre os motivos, baseada fundamentalmente nas sobreposições, ou seja na *estratigrafia figurativa*. Embora utilizando-se uma das leis mais comuns em arqueologia, sabendo-se que o que está sobreposto é mais antigo que o que se sobrepõe, a distância temporal entre os dois motivos sobrepostos não pode ser aferida sem recurso a outras técnicas, que passam pelo estudo do desgaste relativo dos motivos entre si (pátinas) e pela

maneira de representação (estilo figurativo). Sabemos que esta técnica de análise, tão comum no estudo da arte do Côa, tem ela própria as suas limitações, algumas já de há muito apontadas por Annette Laming-Emperaire e André Leroi-Gourhan, que se referiram concretamente às dificuldades de compreensão das sobreposições, em especial entre os motivos incisos, cujo desgaste de milénios torna muito difícil a sua destrição, mesmo com condições especiais de luz. Mas o recurso às modernas técnicas de análise, como a utilização da fotografia digital e as macro-análises, têm ajudado a resolver algumas destas dificuldades.

2. Privilegiou-se um sistema de *análise endótica*, procurando-se o rigor estatístico interno no conjunto das estações do Côa, elaborado através da criação de um primeiro *corpus sistémico* das gravuras do Côa e da *persistência das constâncias entre sobreposições*. Também neste caso, a análise deve complementar-se sempre pelo estudo das técnicas e tipologias figurativas, nomeadamente o desdobramento tipológico dos motivos, agrupados por temas independentemente dos seus tamanhos, por forma a criar-se uma *tabela de criação artística* que nos ajude a identificar as constâncias e a melhor *interpretar* os estilos. Finalmente e talvez um dos aspectos mais determinantes na arte paleolítica do Côa, os motivos devem ser inter-relacionados tendo em atenção a situação topográfica de cada um no interior do painel. Só então a cronologia relativa poderá ficar melhor sedimentada. Os estilos, que podem releva de uma certa subjectividade analítica, deverão ser conjugados com este método só após cuidada ponderação, não sendo determinantes na criação das tabelas analíticas, que devem privilegiar a objectividade arqueológica. É uma análise em curso, que nos permitiu, no entanto, criar já alguns *cortes estratigráficos figurativos* de significado relevante e que estão na base da proposta evolutiva aqui apresentada.

3. Análise estilística e paralelos estilísticos com obras bem datadas. Já nos referimos aos erros a que pode conduzir uma análise

apenas baseada em considerações de estilo e à não consideração das recorrências atemporais. Para que esta análise não se revele errónea, este método deve ser sempre ponderado com todos os outros aqui sistematizados. No caso do Côa considerámos como particularmente relevantes os paralelos com as placas estratigrafadas de Parpalló e El Castillo, entre outras.

4. Diferenciação pelas pátinas entre figuras num mesmo painel, sobrepostas ou não. Um dos exemplos mais apontados a este propósito, por ser dos mais evidentes embora entre figuras sobrepostas, é o da Rocha I da Vermelha entre uma corça de pátina envelhecida e claramente de estilo paleolítico e um guerreiro montado, também indubitavelmente datado da Idade do Ferro e com um traço muito mais fresco (Fig. 33).

5. A análise puramente técnica de cada motivo e a *recuperação do gesto artístico* (conf. desmontagem das fases de execução dos cavalos da Rocha I de Piscos em Baptista, 1999). Deve igualmente ter-se em conta o retoque das figuras, ou a reutilização de gravuras já realizadas em épocas precedentes, que são depois recriadas, por vezes em cenas, como no exemplo citado da Rocha 4 da Penascosa. Referimos a este propósito o exemplo dos megaceros de Cougnac e outros poderíamos apontar como em Parpalló.

6. Finalmente, a não consideração das datações directas experimentais levadas a cabo no Vale do Côa durante o ano de 1995, que se demonstraram completamente inadequadas.

BIBLIOGRAFIA

ALMAGRO BASCH, Martín (1976), Los omóplatos decorados de la cueva de El Castillo. Puente Viesgo (Santander), *Trabajos de Prehistoria*, Madrid, vol. 33, pp. 11-100.

ALMAGRO BASCH, Martín (1981), Los grabados de trazo múltiple en el arte cuaternario español, *Altamira Symposium* (1979), Actas, Madrid, pp. 27-71.

APELLÁNIZ, Juan María (1981), El método de determinación de autor en el Cantabrico. Los grabadores de Llonín, *Altamira Symposium* (1979), Actas, Madrid, pp. 73-84.

BAHN, Paul G., 1992, Open air rock art in the Palaeolithic, in *Rock Art in the Old World* (M. Lorblanchet, Ed.), Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi, pp. 395-400.

BAHN, Paul G., 1998, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge University Press, Cambridge, xxxii+302 p.

BAHN, Paul G. e VERTUT, Jean, 1997, *Journey through the Ice Age*, Weidenfeld & Nicolson, London, 240 p.

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo e ALCOLEA GONZÁLEZ, J. Javier (1992), La Grotte de Los Casares et l'art paléolithique de la Meseta Espagnole, *L'Anthropologie*, 96, pp. 397-452.

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo e ALCOLEA GONZÁLEZ, J. Javier (1994), Arte paleolítico de la Meseta española, *Complutum*, 5, pp. 97-138.

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo, ALCOLEA GONZÁLEZ, J. Javier e SANTONJA GÓMEZ, Manuel, (s.d.1996), *Arte rupestre paleolítico al aire libre de la cuenca del Duero: Siega Verde y Foz Côa*, Fundación Rei Afonso Henriques, Serie Monografías y Estudios, 49 p.

BAPTISTA, António Martinho, 1986, Arte rupestre pós-glaciária. Esquematismo e abstracção, in *História da Arte em Portugal, Vol. 1, Do Paleolítico à arte visigótica* (coordenação de Jorge de Alarcão), Publicações Alfa, Lisboa, pp. 30-55.

BAPTISTA, António Martinho, 1983, O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa), *Arqueologia*, Porto, Nº 8, pp. 57-69.

BAPTISTA, António Martinho, 1999, *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa*, Ed. do Parque Arqueológico do Vale do Côa (no prelo).

BAPTISTA, António Martinho e GOMES, Mário Varela (1995), Arte rupestre do vale do Côa. 1. Canada do Inferno. Primeiras impressões. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 35 (4), Porto, pp. 349-385+XXIX ests.

BARANDIARÁN, Ignacio (1984), Utilización del espacio y proceso grafico en el arte mueble paleolítico, *Scripta praehistorica*, Francisco Jordá, Oblata (Ed. Javier Fortea), Salamanca, pp. 113-161.

BARRIÈRE, Claude (1982), *L'Art Pariétal de Rouffignac. La grotte aux cents mammoths*. Paris, Picard, 205 p.

BREUIL, Henri, 1952, *Quatre Cent siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Age du Renne*, Montignac (reed. de 1974, Éd. Max Fourny, Paris, 413 p.)

CARTAILHAC, E. e BREUIL, Henri (1906), *La Caverne d'Altamira à Santillana près de Santander (Espagne)*, Mónaco.

CLOTTE, Jean, 1997a, New laboratory techniques and their impact on Paleolithic Cave Art, in *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol* (Margareth W. Conkey, Olga Soffer, Deborah Stratmann and Nina G. Jablonski, Eds.), Memoirs of the California Academy of Sciences, N° 23, San Francisco, pp. 37-52.

CLOTTE, Jean, 1997b, Art of the light and art of the depths, in *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol* (Margareth W. Conkey, Olga Soffer, Deborah Stratmann and Nina G. Jablonski, Eds.), Memoirs of the California Academy of Sciences, N° 23, San Francisco, pp. 203-216.

CLOTTE, Jean e COURTIN, J., 1994, *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*, Ed. Seuil, Paris, 197 p.

CLOTTE, Jean e LEWIS-WILLIAMS, David, 1996, *Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Editions du Seuil, Paris, 120 p.

DELLUC, B. e G., 1971, La grotte ornée de Sous-Grand-Lac (Dor-dogne), *Gallia Préhistoire*, 14 (2), pp. 245-252.

DELPORTE, Henri, 1990, *L'Image des Animaux dans l'Art Préhistorique*, Paris, Picard, 255 p.

DUHARD, Jean-Pierre, 1996, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Éd. Jérôme Millon, Grenoble, 245 p.

GIEDION, S., 1962, *The eternal present: the beginnings of art. A contribution to constancy and change*. Bollingen series, XXXV, 6, I, Bollingen Foundation, New York.

GRAZIOSI, Paolo, 1956, *L'Arte dell'antica età della pietra*, Firenze.

GRAZIOSI, Paolo, 1964, L'art paléolithique de la "province artistique méditerranéenne" et ses influences dans les temps postpaléolithiques, *Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara* (Pericot García e Ripoll Perelló, eds.), pp. 35-46.

GRAZIOSI, Paolo, 1968, L'art paléo-épipaléolithique de la Province Méditerranéenne et ses nouveaux documents d'Afrique du Nord et du Proche-Orient, *Simposio Internacional de Arte Rupestre* (Barcelona, 1966), Barcelona, pp. 265-271.

GROUPE DE RÉFLEXION SUR LES MÉTHODES D'ÉTUDE DE L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE, 1993, *L'Art pariétal Paléolithique: Techniques et Méthodes d'Étude*, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 427 p.

JORGE, Susana Oliveira, JORGE, Vítor O., ALMEIDA, Carlos A. Ferreira de, SANCHES, M. de Jesus e SOEIRO, M.Teresa (1981) - Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta). *Arqueologia*, Porto, N° 3, pp. 3-12.

JORGE, Susana Oliveira, JORGE, Vítor O., ALMEIDA, Carlos A. Ferreira de, SANCHES, M. de Jesus e SOEIRO, M.Teresa (1982) - Descoberta de gravuras rupestres em Mazouco, Freixo de Espada-à-Cinta (Portugal), *Zephyrus*, Salamanca, Vol. XXXIV-XXXV, pp. 65-70.

LEROI-GOURHAN, André, 1971, *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Mazenod, 2ª ed., Paris, 500 p.

LEROI-GOURHAN, André, 1988, Réflexions sur l'art des cavernes, in *"André Leroi-Gourhan ou les Voies de l'homme"*, Actes du Colloque du CNRS, Mars 1987, Éd. Albin Michel, Paris, pp. 207-225.

LORBLANCHET, Michel (1982), Les dessins noirs du Pech-Merle, *XXI Congrès Préhistorique de France*, Quercy, pp. 18-47.

LORBLANCHET, Michel (1995), *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*, Éditions Errance, Paris, 288 p.

MERCIER, N., VALLADAS, H., FROGET, L. e AUBRY, T. (s.d.), Datation par thermoluminescence (TL) de gisements paléolithiques de la vallée du Côa: résultats préliminaires, *Colloque de la Commission VIII de l'UISPP: Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. L'art paléolithique Vila Nova de Foz Côa*, Oct. 1988, Actes (no prelo).

MOURE ROMANILLO, Alfonso, 1994, Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del paleolítico cantábrico, *Complutum*, 5, pp. 313-330.

OBERMAIER, Hugo (1985), *El Hombre Fósil*, Colégio Universitario de Ediciones Istmo, Madrid, 3ª edição, 064+XVII+473 p. (a 1ª edição é de Madrid, 1916).

QUIROS GUIDOTTI, F.B.de e CABRERA VALDÈS, V.B. (1994), Cronologia del Arte Paleolítico, *Complutum*, 5, pp. 265-276.

RIPOLL LÓPEZ, Sergio e MUNICIO, L., 1992, Las representaciones de estilo paleolítico en el conjunto de Domingo García (Segovia), *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehistoria y Arqueología, V. Madrid, pp. 107-138.

RUSINOWSKI, Fabienne, 1990, *Étude de la représentation du mouvement dans les figures animales peintes et gravées de la grotte de Lascaux*, Mémoires de Préhistoire Liégeoise, 6, Liège, 199 p.+78 pl.

SACCHI, Dominique, ABELANET, Jean e BRULE, J.-L., 1987, Le rocher gravé de Fornols-Haut, *Archéologia*, n° 225 (Juin), pp. 52-57.

SACCHI, Dominique, ABELANET, Jean e BRULE, J.-L., 1988, Un témoin de l'art paléolithique de plein air en Roussillon: le rocher de Fornols-Haut, *7ème Colloque International d'Archéologie de Puigcerdá* (1986), pp. 37-42.

SANCHIDRIÁN TORTI, José Luís (1994), *Arte rupestre de la Cueva de Nerja*, Trabajos sobre la Cueva de Nerja, N° 4, Patronato de la Cueva de Nerja, Málaga, XX+340 p.

SAUVET, Georges (1983), Les représentations d'équidés paléolithiques de la Grotte de La Griega (Pedraza, Segovia). A propos d'une nouvelle découverte. *Ars Praehistorica*, II, Sabadell, pp. 49-59.

SAUVET, Georges e Suzanne (1983), *Los grabados rupestres prehistoricos de la Cueva de La Griega*, Corpus Artis Rupestris, I. Palaeolithica Ars, Vol. 2, Salamanca, 30 p.

VALLADAS, H., CACHIER, H., MAURICE, P., BERNALDO de QUIROS, F., CLOTES, J., CABRERA VALDÈS, V., UZQUIANO P., ARNOLD M., 1992, Direct Radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves, *Nature*, vol. 357, pp. 68-70.

VILLAVERDE BONILLA, Valentín, 1988, Consideraciones sobre la secuencia de la Cova del Parpalló y el arte paleolítico del Mediterráneo español, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVIII, pp. 1-37.

VILLAVERDE BONILLA, Valentín, 1994a, *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló*, Deputació de Valencia, 2 volumes.

VILLAVERDE BONILLA, Valentín, 1994b, Arte mueble de la España Mediterránea: breve síntesis y algunas consideraciones teóricas, *Complutum*, 5, Madrid, pp. 139-162.

ZILHÃO, João, 1995, The age of the Côa Valley (Portugal) rock-art: Validation of archaeological dating to the Palaeolithic and refutation of "scientific" dating to historic or protohistoric times, *Antiquity*, 69, pp. 883-901.

ZILHÃO, João (coordenação de), 1997a, *Arte rupestre e pré-história do vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*, Ministério da Cultura, Lisboa, 453 p.

ZILHÃO, João, 1997b, *O Paleolítico Superior da Estremadura Portuguesa*, Edições Colibri, 2 Volumes, Lisboa.

¹ Este trabalho surge na sequência de uma excelente colaboração que até esta data mantivemos com o Arqº Mário Varela Gomes, com quem efectuámos a grande maioria dos levantamentos até agora realizados no Vale do Côa, alguns dos quais aqui apresentados e quase todos publicados no Relatório editado pelo Ministério da Cultura (Zilhão, 1997a). Para este trabalho devemos ainda agradecer a útil colaboração de Fernando Barbosa, João Félix e Manuel Almeida, preciosos colaboradores no estudo da arte do Côa e sem os quais este não teria sido possível.

As considerações aqui desenvolvidas devem reportar-se à data de Abril de 1998, embora corrigidas em Dezembro do mesmo ano e Janeiro de 1999. Elas complementam, por outro lado, as ideias apresentadas no volume ilustrado sobre “A Arte dos Caçadores Paleolíticos do Vale do Côa”, em curso de publicação pelo PAVC (Baptista, 1999) e para cujas ilustrações, bem como para as do citado Relatório de 1997, remetemos o leitor mais interessado.

Desenhos e fotografias © Centro Nacional de Arte Rupestre.

² “... constatando que estas figuras se organizam num tempo e num espaço que tem as propriedades espaço-temporais do mito” (Leroi-Gourhan, 1988:209).

³ Conf. Lorblanchet, 1995:241 ss., com uma sumária mas bem esquematizada sistematização desta discussão.

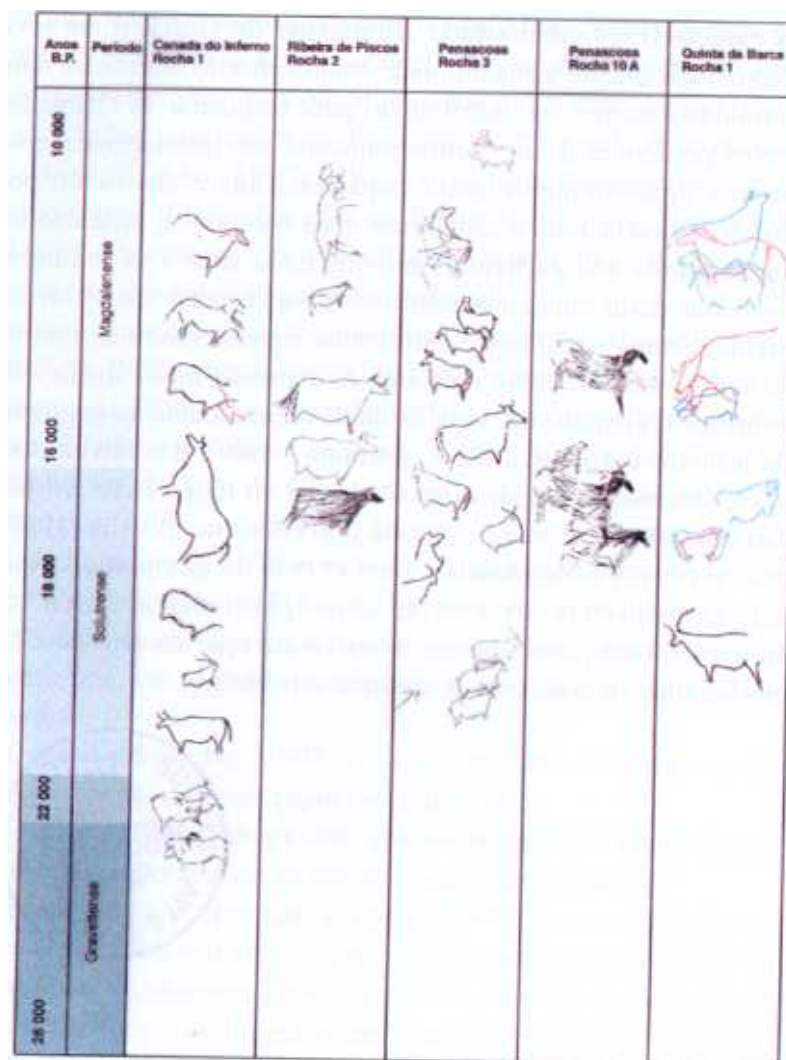
⁴ Embora se desconheça com grande precisão, evidentemente, a distância temporal entre os dois momentos de execução.

⁵ Encaradas por oposição à arte paleolítica, as sociedades pós-glaciares não deveriam ser classificadas como produtoras de “arte simbólica ou abstracta”, pois os mesmos níveis de simbolismo e abstração foram já atingidos entre as sociedades de caçadores do Paleolítico Superior. Serão antes, por oposição, sociedades produtoras de arte não naturalista nos arquétipos simbólicos que manejam.

⁶ A que já se chamou mesmo uma “província artística”, no sentido porque esta expressão vem sendo utilizada desde a criação da

“província artística mediterrânica” por Graziosi (1956). No entanto, esta caracterização demasiado abrangente de Graziosi, se teve epistemologicamente a sua utilidade como conceito orientador num determinado momento, contribuindo para enquadrar as chamadas estações periféricas do aro mediterrânico da arte pleistocénica, com uma arte aparentemente mais esquematizada e abstracta, por oposição ao ciclo franco-cantábrico mais naturalista, uma análise mais profunda aos particularismos de cada sítio e as inúmeras descobertas desde então têm contribuído para esbater tais pretensos individualismos temáticos e estilísticos, considerando-se mesmo hoje a arte paleolítica com uma área de expansão muito maior e de acentuados regionalismos, com exemplos nomeadamente em quase toda a Península Ibérica. Será, portanto, mais útil e talvez mais seguro, falarmos de regionalismos adentro do longo ciclo artístico da arte quaternária, como é proposto por Villaverde Bonilla (1988 e 1994a e 1994b) e Sanchidrián Torti (1994) do que pesquisarmos desde já os particularismos de uma “província artística” de contornos muito pouco claros. A sistematização da arte do Côa, como veremos, não deixará de acentuar esta ideia.

Crono-estratigrafia da arte do Côa



Quadro 1 – Proposta de crono-estratigrafia figurativa da Arte do Côa a partir das seqüências de sobreposições de gravuras das Rochas 1 da Canada do Inferno, 2 da Ribeira de Piscos, 3 e 10-A da Penascosa e 1 da Quinta da Barca, esta apenas muito parcialmente desmontada.



Fig. 1 – Localização dos vinte e oito sítios com arte rupestre e respectivos períodos cronológicos, identificados na região do Côa até Agosto de 1998. Vinte e três destas jazidas conservam arte paleolítica. (Fonte cartográfica: Folhas n.ºs 11-C e 15-A, na escala 1:50.000, do Instituto Geográfico e Cadastral).



Fig. 2 – Rocha 1 da Canada do Inferno. Notar a distribuição preferencial de motivos apenas na parte superior do painel, que se acumulam numa rica sequência estratigráfica.



Fig. 3 – Rocha 1 da Canada do Inferno. Conferir o desdobramento da sequência figurativa no Quadro 1.



Fig. 4 – Rocha 3^{da} Penascosa. Com sete fases de execução, apresenta uma das mais notáveis estratigrafias figurativas do Côa.



Fig. 5 – Rocha 3 da Penascosa. Conferir o desdobramento da sequência figurativa no Quadro 1.

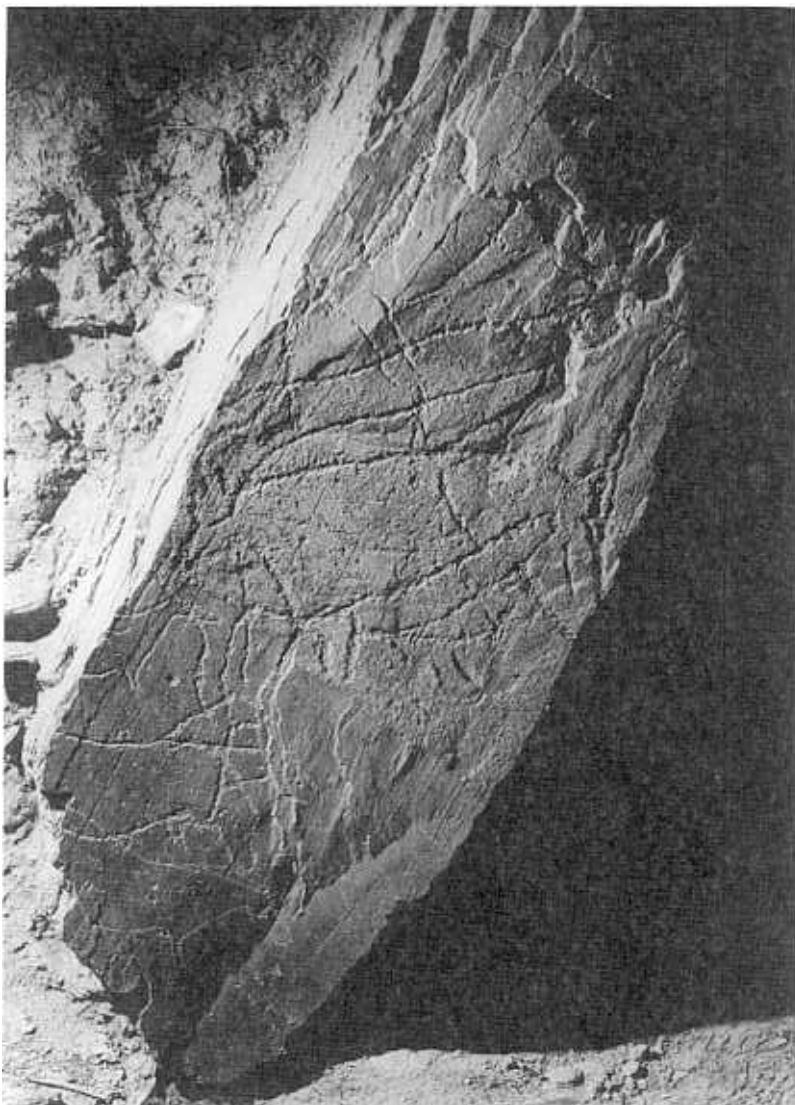


Fig. 6 – Rocha 4 da Penascosa. Na base do painel localiza-se a cena de acasalamento entre equídeos, sendo o macho figurado com três cabeças e dois pares de pernas anteriores, sugerindo movimento.



Fig. 7 – Rocha 4 da Penascosa



Fig. 8 – Rocha 5-A da Penascosa. Painei muito fragmentado com sobreposições de gravuras datáveis do Solutense e do Magdalenense. O motivo mais recente na estratigrafia figurativa é um cavalo de grandes dimensões na parte superior esquerda.

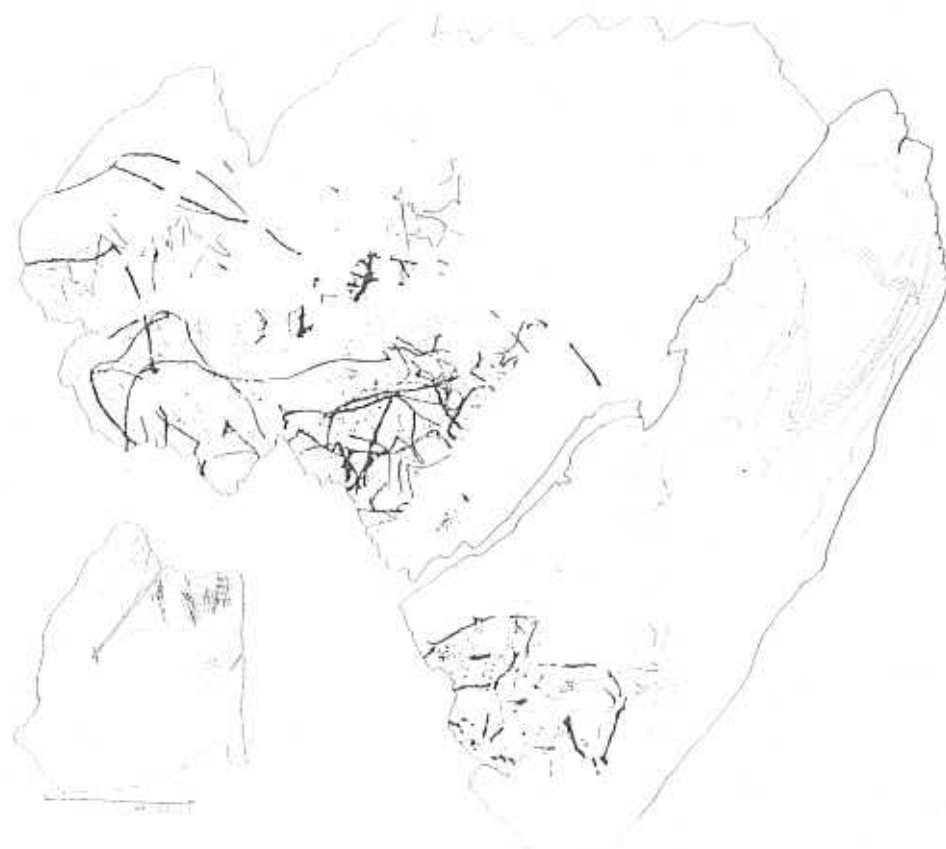


Fig. 9 – Rocha 5-A da Penascosa.



Fig. 10 – Rocha 5-B da Penascosa.



Fig. 11 – Rocha 5-B da Penascosa. Elegante cabra pirenaica figurada em perfil absoluto, a que foi acrescentada uma segunda cabeça virada para a direita, tecnicamente pouco elaborada.

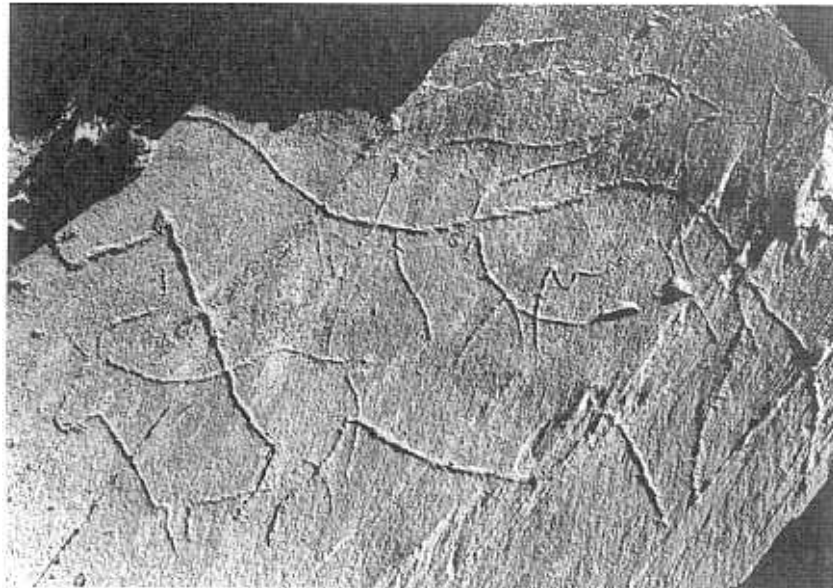


Fig. 12 – Parte superior da Rocha 6 da Penascosa, um painel onde as gravuras se concentram unicamente na sua parte mais elevada. Capríneos e equíneos em associação ou em dispositivo ilusório?

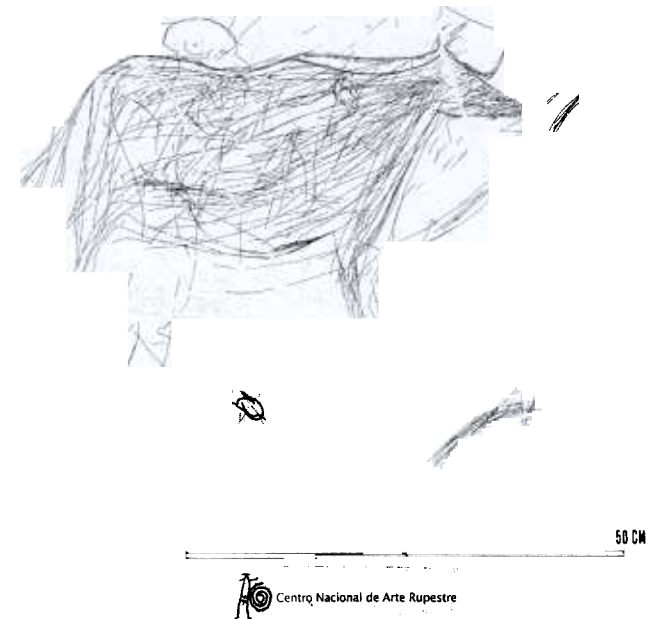


Fig. 13 – Parte superior do grande painel da Rocha 2 da Ribeira de Piscos, com um complexo conjunto de sobreposições entre figuras incisas datáveis da transição Solútreo-Magdalenense e de pleno Magdalenense. Conferir o desdobramento da sequência figurativa no Quadro 1. O motivo mais recente na estratigrafia figurativa é o único humano quaternário até hoje identificado na Arte do Côa. É uma figura fálica.



Fig. 14 – Rocha 2 da Ribeira de Piscos. Pormenor da cabeça do antropomorfo, sobreposto às cervico-dorsais dos auroques podendo apreciar-se as técnicas de incisão.



Fig. 15 – Rocha 2 da Ribeira de Piscos. Pormenor do falo naturalista da figura humana.



Fig. 16 – Rocha 2 da Ribeira de Piscos. Pormenor da cabeça do equídeo madgalenense associado a um sinal em zigue-zague como que demarcando a crina no interior do pescoço. De notar também os diferentes pormenores anatómicos da cabeça.

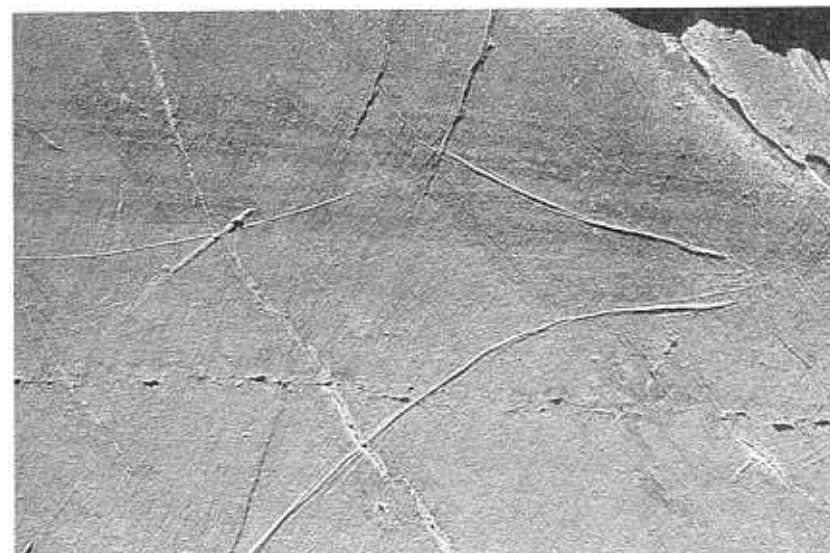


Fig. 17 – Rocha 2 da Ribeira de Piscos. Cabeça da corça no sector mais à direita do painel.



Fig. 18 – Sector inferior da Rocha 14 da Canada do Inferno, com várias representações picotadas e incisas de traço múltiplo, datáveis entre o Solutrense e o Magdalenense.



Fig. 19 – Sector inferior da Rocha 14 da Canada do Inferno. Capríneo inciso em gravado estriado (conferir desenho na Fig. anterior).



Fig. 20 – Sector superior direito da Rocha 14 da Canada do Inferno. Parte anterior de uma corça, virada para a direita, figurada em gravado estriado, mais denso na zona da cabeça e pescoço, como é típico neste tipo de motivos. É um motivo extremamente erosionado, datável estilisticamente da transição entre o Solutrense e o Madgalenense antigo.



Fig. 21 – Cabeça de corça da Rocha 1 da Vermelhosa.



Fig. 22 – Rocha 6 de Vale de Cabrões. Pormenor da cabeça de auroque de estilo madgalenense, figurado na vertical e associado a um sinal de tipo escalariforme.

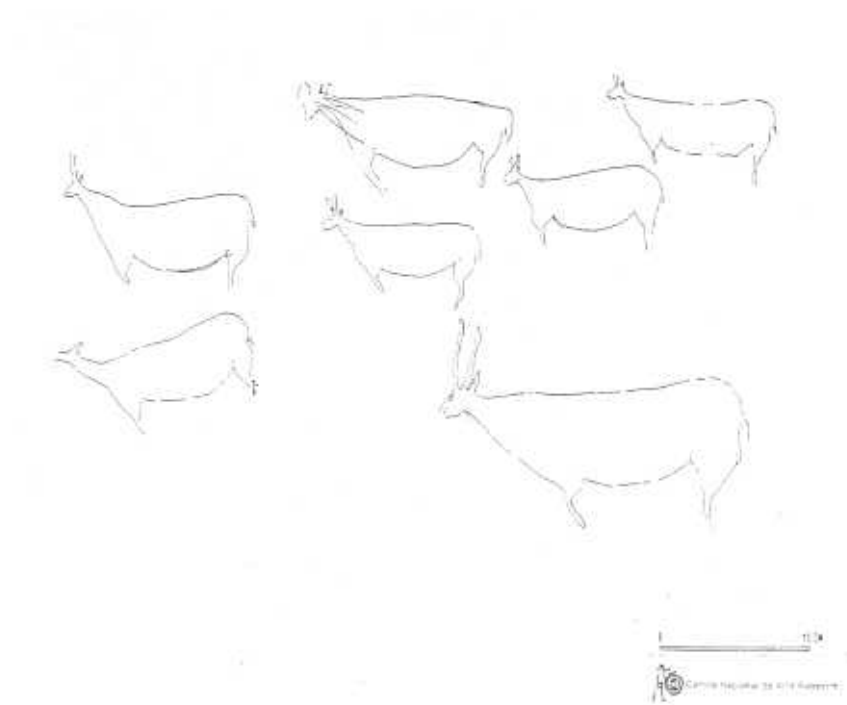


Fig. 23 – Rocha 6 de Vale de Cabrões (pormenor). Desenho da figura anterior isolada dos outros motivos do painel.



Fig. 24 – Rocha 4 de Vale de Cabrões (pormenor). Capríneo (Madgalenense antigo ou médio?) de um conjunto de sete representado em associação.

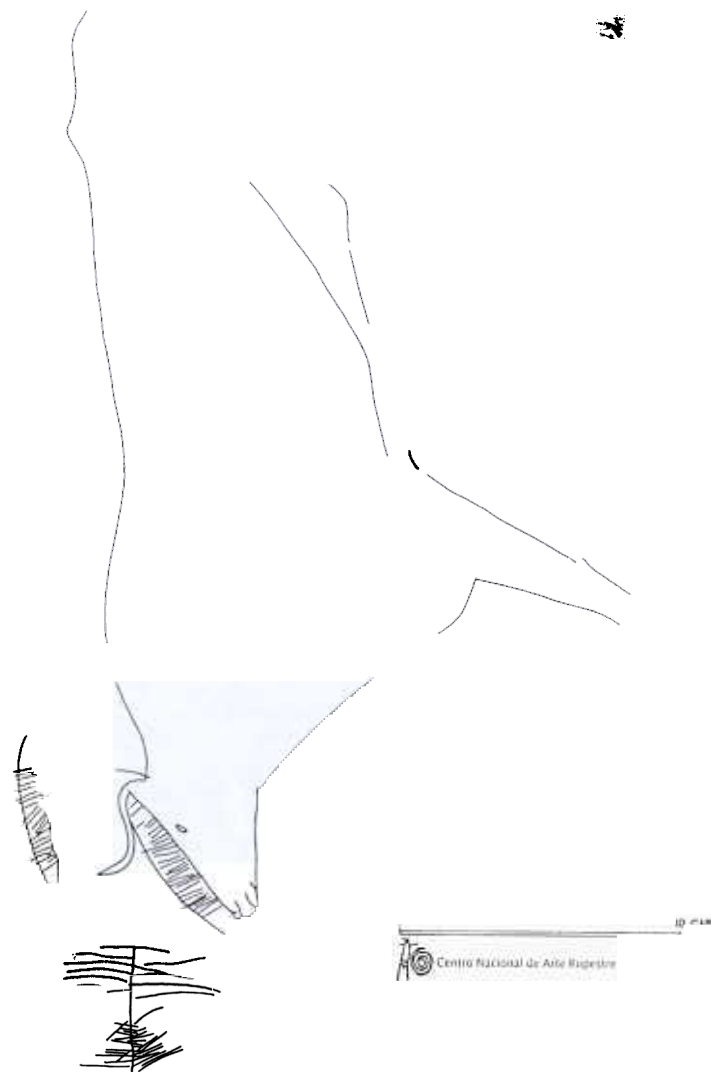


Fig. 25 – Rocha 4 de Vale de Cabrões. Conjunto de cabras associadas.



Fig. 26 – Rocha 3 da Quinta da Barca. Associação de três cabras, tendo o macho central duas cabeças figuradas e membros correctamente perspectivados, constituindo uma figura de grande qualidade técnica e estética.

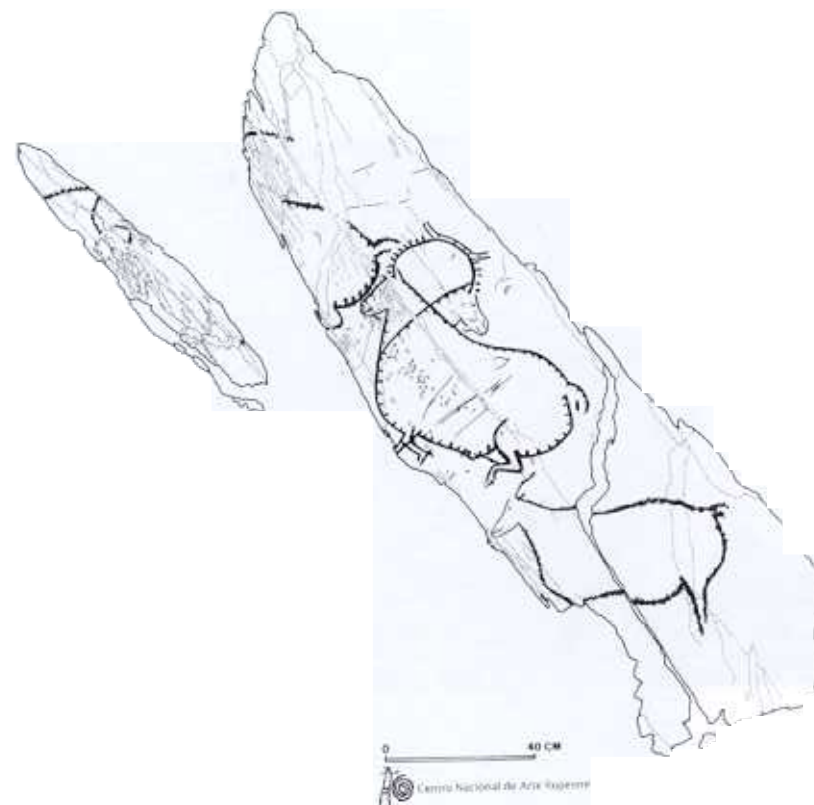


Fig. 27 – Desenho da Rocha 3 da Quinta da Barca.



Fig. 28 – Grande cervídeo da Rocha 10-C da Penascosa, datável das fases mais recentes da Arte do Côa.



Fig. 29 – Rocha 2 de Vale de Moinhos. «Cavalo-auroque», um exemplo de uma espécie transformada noutra.



Fig. 30 – Rocha 3 da Ribeira de Piscos. Pormenor de duas esbeltas cabeças de cavalos madgalenenses (os animais estão completos no painel).



Fig. 31 – Rocha 10-A da Penascosa (pormenor). Cabeças de cervídeo e equídeo, este com a característica cabeça em forma de «bico de pato», ambos incisos e preenchidos com traço múltiplo.

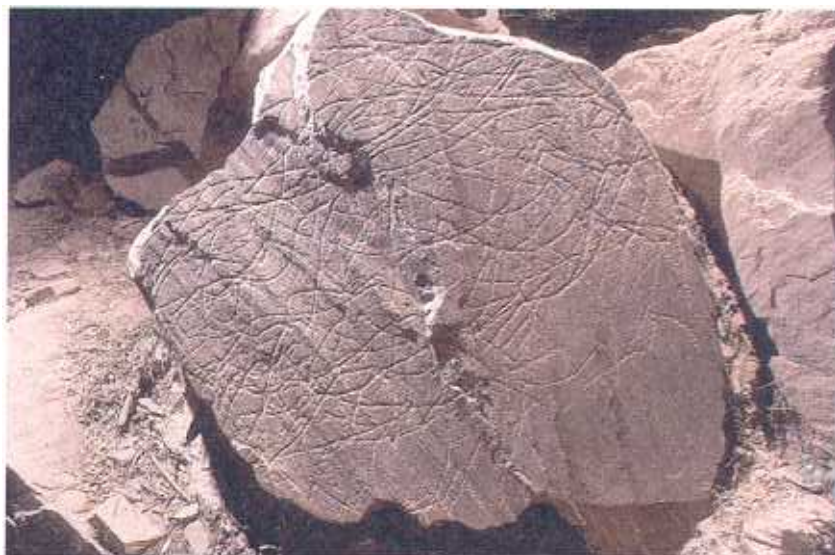


Fig. 32 – Rocha 1 da Quinta da Barca. Constitui o mais complexo conjunto de gravuras sobrepostas até hoje identificado no Côa, com exemplos prováveis de motivos de todas as fases evolutivas do ciclo quaternário. Tem exemplos gravados de toda a fauna paleolítica conhecida no Côa.



Fig. 33 – Rocha 1 da Vermelha (pormenor). sobreposição de uma corça paleolítica por um guerreiro da Idade do Ferro. De notar a diferença acentuada de pátinas entre os dois motivos, separados talvez por cerca de 15.000 anos.